Jerry Brotton

El bazar del Renacimiento

Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental

PAIDÓS ORÍGENES

Acceso abierto

JERRY BROTTON

EL BAZAR DEL RENACIMIENTO

Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental



PAIDÓS
Barcelona
Buenos Aires
México

Título original: *The Renaissance Bazaar. From the Silk Road to Michelangelo*
Originalmente publicado en inglés, en 2002, por Oxford University Press, Oxford, R. U.
Traducción publicada con permiso de Oxford University Press
Originally published in English in 2002. This translation is published by arrangement with Oxford University Press

Traducción de Carme Castells

Cubierta de Joan Batallé

ISBN: 84-493-1435-6
Depósito legal: B-28.619/2003

Impreso en Gràfiques 92, S. A.,
Av. Can Sucarrats, 91 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Sumario

Lista de láminas

1. Hans Holbein el Joven, *Los embajadores*, 1533, óleo sobre tela National Gallery, Londres.
2. Gentile Bellini (atribuido), *El sultán Mehmet II, c.* 1479, óleo sobre tela, National Gallery, Londres.
3. Abraham Cresques, detalle del norte de África, primeras dos láminas del *Atlas catalán*, 1375, vitela sobre madera, Bibliotheque Nationale, París / The Bridgeman Art Library.
4. «Aristóteles y Averroes», por Girolamo de Cremona, en Aristóteles, *Obras*, impreso y pintado, vol. I, 1483. Venecia. Pierpoint Morgan Library, Nueva York. PML21194, folio 2r. / Art Resource, Nueva York.
5. Taller de Rafael, *La donación de Constantino*, 1523-1524, fresco, pared norte, Sala de Constantino, Vaticano / Scala.
6. Fra Angelico, *Tabernáculo de los lineros*, 1433, témpera sobre tabla, Museo de San Marco, Florencia / cala.
7. Costanzo da Ferrara, *Escriba sentado*, *c.* 1470-1480, lápiz y *gouache*, Isabella Stewart Gardner Museum, Bo ton / The Bridgeman Art Library.
8. Bihzād, *Retrato de un pintor*, finales del siglo xv, Freer Gallery of Art, Smithsonian, Washington, DC: compra, F1932.28.

Lista de ilustraciones

Evelyn Welch y, en Oxford, a Ali Chivers, su ayuda y sugerencias para la culminación de esta obra. Nadie puede desear una mentora y colaboradora mejor que Lisa Jardine. Además de animarme a escribir este libro, me advirtió repetidas veces, con la elocuencia y sagacidad que la caracterizan, que no me dejase hipnotizar por los seductores mitos del Renacimiento. Espero que el futuro me depare nuevas colaboraciones y viajes iniciáticos con ella aún en mayor escala.

Dedico esta obra a la más escéptica de mis críticos, Rachel Holmes, que leyó todas y cada una de sus páginas, cuestionó cada argumento y pidió claridad en todos los puntos. El resultado ha sido un libro mucho mejor del que hubiera podido escribir sin ella, si bien cualquier error u omisión sólo se me debe atribuir a mí. Espero que ahora coincida conmigo en que el Renacimiento merece el esfuerzo.

Introducción

El bazar del Renacimiento describe el período histórico que comienza a principios del siglo XV, época en la que las sociedades orientales y occidentales se dedicaban con ahínco al comercio de obras de arte, ideas y bienes suntuarios en un intercambio competitivo pero amigable que configuró lo que actualmente denominamos Renacimiento europeo. El bazar oriental es una metáfora adecuada para las fluidas transacciones que se produjeron a lo largo de los siglos XV y XVI, cuando Europa empezó a definirse comprando y emulando la opulencia y la sofisticación cultural de las ciudades, comerciantes, eruditos e imperios de los otomanos, los persas y los mamelucos egipcios. El flujo de especias, sedas, alfombras, porcelana, mayólica, pórfido, cristalería, laca, tintes y pigmentos procedentes de los bazares orientales de la España musulmana, el Egipto de los mamelucos, la Turquía otomana, Persia, y la ruta de la seda entre China y Europa proporcionaron la inspiración y los materiales para el arte y la arquitectura de Bellini, Van Eyck, Durero y Alberti. La transmisión de los conocimientos árabes en materia de astronomía, filosofía y medicina también influyó profundamente en pensadores y científicos como Leonardo da Vinci, Copérnico, Vesalio y Montaigne, cuyas reflexiones sobre las obras de la mente y el cuerpo humano, así como sobre la relación del individuo con el mundo, se consideran el fundamento de la ciencia y la filosofía modernas. La compleja influencia de estos intercambios entre este y oeste dio origen a la cultura, el arte y la erudición que popularmente se asocian con el Renacimiento.

Desde las cruzadas que en los siglos XI, XII y XIII libraron los europeos en Tierra Santa, y pese a los antagonismos religiosos y

los conflictos militares, cristianos y musulmanes comerciaban abiertamente e intercambiaban bienes e ideas. A finales del siglo XIII el mercader veneciano Marco Polo fue aún más lejos, viajando hasta China en busca de nuevas oportunidades comerciales. En el siglo XIV, los mundos políticos y comerciales de Europa y Asia experimentaban profundos cambios. Europa empezó a tratar en términos de igualdad con poderosos imperios en Egipto, Persia y Turquía. Dos ejemplos de tales intercambios dan el tono de este libro y captan el impacto de Oriente en la Europa de los siglos XV y XVI. En 1487 el sultán del Egipto mameluco Qā'it Bāy envió una magnífica embajada a Florencia con la intención de cerrar un acuerdo comercial destinado a impedir el acceso al mercado italiano de uno de sus rivales, el Imperio Otomano. El secretario de Lorenzo de Medici, señor de Florencia, recordaba con asombro que la comitiva egipcia llegó con riquezas nunca vistas en Italia, entre las que se contaban bálsamo, almizcle, benjuí, resina de áloe indio, jengibre, muselina, caballos de pura raza árabe y porcelana china. El efecto de estos lujosos objetos en la vida italiana quedó reflejado en las pinturas y los detalles arquitectónicos de Masaccio, Filarete y Mantegna, que incorporaron animales exóticos, caligrafía islámica, y el lustre de la madera lacada, el pórfido, la seda estampada y las alfombras de intrincado diseño a sus pinturas. Leonardo quedó tan impresionado por la reputación de Qā'it Bāy que en 1484 escribió una serie de informes a «Kait-Bai» sobre los proyectos científicos y arquitectónicos que se proponía llevar a cabo en Turquía. Sin duda, Leonardo sabía que la riqueza, el mecenazgo y el poder político se encontraban en las cortes situadas al este de la Europa continental.

Casi un siglo después tuvo lugar un intercambio muy distinto, esta vez de Occidente hacia Oriente. En 1578 la reina Isabel I de Inglaterra envió una remesa de mercancías, entre las que había plomo para producir armamentos, al sultán Murad III en Estambul. La reina, a la que el papa había excomulgado ocho años atrás, accedió sin ningún escrúpulo a que Inglaterra adoptase el estatus de vasallo del Imperio Otomano para estimular el comercio y buscar el apoyo de los otomanos como aliados potenciales contra la España católica. La sorprendente alianza de Inglaterra con los otomanos tuvo una influencia directa en la dramaturgia y la literatura de

la Inglaterra isabelina, incluidas las obras *Tamerlán el Grande* (1587) y *El judío de Malta* (1590) de Christopher Marlowe, y *Otelo, el moro de Venecia* (1603) de Shakespeare. Ambos ejemplos muestran que algunas de las obras más representativas de la cultura del Renacimiento europeo surgieron a partir de los encuentros e intercambios con Oriente. Pese a que Europa estaba envuelta en el conflicto militar y la oposición a los imperios islámicos de sus fronteras orientales, el comercio y los intercambios continuaron con normalidad dejando a un lado las diferencias ideológicas.

Estas historias son sólo una pequeña parte de una serie de evidencias que echan por tierra una cada vez más obsoleta versión del Renacimiento. Según esta versión, a finales del siglo XIV la cultura europea empezó a redescubrir la olvidada tradición intelectual grecorromana, lo cual permitió que los estudiosos y artistas afincados principalmente en Italia desarrollasen formas más cultas y civilizadas de pensar y actuar. Esto, a su vez, dio origen a la literatura, el arte y la filosofía de personajes como Petrarca, Miguel Ángel y Ficino. Este enfoque sostiene también que el Renacimiento puso las bases sobre las que se asentó la civilización europea moderna.

El presente libro sugiere que la visión tradicional del Renacimiento europeo se desmorona cuando se empieza a comprender la influencia de las culturas orientales en la Europa continental entre 1400 y 1600. Muestra también que no hay una única y exclusiva visión del Renacimiento europeo. El influjo oriental ejerció un efecto decisivo en el panorama de la Europa continental del siglo XVI, pero en este período se dieron también otros factores que contribuyeron a cambiar la sociedad europea. La invención de la imprenta en Alemania a mediados del siglo XV y la Reforma de Lutero a principios del XVI no fueron influidas por los mismos factores que inspiraron el arte italiano de Bellini y Mantegna. En muchos aspectos, los avances que se producían en el norte de Europa eran profundamente hostiles al arte, la filosofía y la cultura política de una Italia a la que, por lo general, se considera la quintaesencia del «Renacimiento». Los viajes que, a finales del siglo XV y desde la península Ibérica condujeron al descubrimiento de nuevas tierras, produjeron en Castilla y Portugal unas culturas que tenían poco en común con lo que estaba sucediendo en Alemania o Italia. Profundas diferencias regionales de orden político, artístico y social indi-

can que es cada vez más difícil mantener la creencia en una actitud o «espíritu» coherente que alentase el Renacimiento europeo.

Sin embargo, el objetivo de *El bazar del Renacimiento* no sólo consiste en desmontar el mito del Renacimiento europeo. Aunque la obra es escéptica sobre la validez de las grandes afirmaciones relativas a la superioridad europea que a menudo se asocian a la idea de Renacimiento, sostiene que apreciar las diferencias regionales y el influjo de Oriente permite descubrir, a especialistas y lectores, un momento de la historia europea aún más apasionante y que deja espacio a diferentes culturas. Una de las tesis de este libro es que cada generación crea una versión del Renacimiento europeo a su imagen y semejanza. En cuanto a esto se refiere, *El bazar del Renacimiento* no es distinto. En un clima global en el que los peligros del fundamentalismo político y económico compiten con nuevas posibilidades de intercambio y cooperación cultural, es hora de contemplar el período conocido como Renacimiento como un momento que, como el nuestro, se encontraba en el umbral de un mundo en expansión en el que las personas intercambiaban ideas y objetos, dejando al margen en muchas ocasiones su ideología política y religiosa.

La existencia de una vasta bibliografía sobre el tema significa que *El bazar del Renacimiento* ofrece una descripción ponderada y selectiva del período que en gran parte puede resultar familiar al lector no especializado, aunque también ofrece, o al menos eso espero, algo nuevo y sorprendente. Como el título del libro da a entender, el comercio y el intercambio con Oriente es el tema dominante: éste constituye la base del primer capítulo, que se centra en los encuentros e intercambios europeos con el Imperio Otomano, África y el sudeste asiático para ofrecer una perspectiva más global de la época. En el bazar del Renacimiento, diferentes culturas se confrontaron unas a otras con perplejidad y desconfianza, pero también, a menudo, con fascinación y deleite. Intercambiaron objetos e ideas que iban contra los preceptos religiosos y políticos que acentuaban la separación cultural y el antagonismo mutuo.

Para intentar comprender cómo ha evolucionado la idea de Renacimiento, el libro empieza con una historia crítica de la evolución del término. Tras establecer la forma y el alcance del período, estudia con detalle las interacciones entre Oriente y Occidente a lo

largo de los siglos XV y XVI. A continuación, examina lo que se ha considerado uno de los más importantes, y al propio tiempo controvertidos, logros del Renacimiento: la práctica erudita del humanismo. El campo de estudio se amplía de nuevo para explorar los conflictos religiosos y políticos que definieron el período, desde el cisma papal en Italia a finales del siglo XIII hasta la Reforma que se produjo en el norte de Europa en el XVI, así como el papel que desempeñó el Imperio Otomano en los conflictos imperiales de la época. El cuarto capítulo estudia los avances artísticos y arquitectónicos, antes de examinar de manera más específica los intercambios artísticos entre Oriente y Occidente, así como la centralidad del arte y la construcción en la creación del poder político. La cuestión fundamental en todo debate sobre el Renacimiento es la denominada Era del Descubrimiento, los grandes viajes transoceánicos de Colón, Vasco da Gama y Magallanes que tuvieron lugar entre 1480 y 1540. El penúltimo capítulo explora estos viajes impulsados por el deseo de alcanzar los mercados orientales, y sigue su desarrollo y consecuencias a través del auge de los mapas y las cartas de navegación. Por último, el libro aborda los avances en ciencia y filosofía en los siglos XV y principios del XVI, así como las formas en que sus hallazgos quedaron reflejados en la literatura, desde Dante a Shakespeare.

Esta obra no pretende ofrecer un estudio exhaustivo del Renacimiento. No se dice mucho aquí sobre la Antigüedad, la música, el derecho, la brujería y la vida rural. Abordar todos los aspectos históricos no sólo es inviable, sino que se corre el riesgo de convertir el libro en una historia social de Europa entre 1400 y 1600. La idea del Renacimiento es un concepto elitista, basado en los ideales culturales de un estrato muy reducido de la sociedad. Aunque aquí se intenta ampliar el foco de atención e incluir personajes normalmente marginados en las descripciones tradicionales del Renacimiento, cualquier acepción del término comprende un examen de sus principales agentes culturales, desde Leonardo y Maquiavelo hasta Lutero y Shakespeare. La obra empieza explicando ambas perspectivas, tradicional y alternativa, del Renacimiento analizando una de sus imágenes más significativas: el cuadro *Los embajadores*, de Hans Holbein.

Un viejo maestro

En 1977 la National Gallery de Londres ofreció una exposición titulada «Creación y sentido» basada exclusivamente en una de las obras de arte más famosas de su colección: *Los embajadores*, de Holbein, fechada en 1533 (lámina 1). El éxito de la exposición se debió al hecho de que para mucha gente la pintura de Holbein es una imagen imperecedera del Renacimiento europeo. Visitar una exposición que prometía desvelar los misterios del cuadro, su innovadora composición, la identidad de sus dos personajes centrales, y el significado de los diversos objetos que aparecen en él, significaba empezar a comprender la idea misma de «el Renacimiento». En lo que sigue, me ceñiré a esta obra para definir los grandes rasgos del período, abordando algunas ideas clave y conceptos fundamentales para comprender lo que se entiende cuando se emplea tan controvertido término.

¿Qué hace que el cuadro de Holbein sea uno de los máximos representantes de la quintaesencia «renacentista»? Para empezar, el medio al que pertenece representa para muchas personas la dimensión más imperecedera del Renacimiento: la pintura de artistas como Botticelli, Durero, Leonardo y Miguel Ángel. Tradicionalmente, los críticos han sostenido que el Renacimiento se define por el nacimiento de un tipo moderno de individualidad, o lo que el decimonónico historiador Jules Michelet denominó «el descubrimiento del mundo y del hombre». Según esta tesis, a partir del siglo XIV surgió una forma cada vez más curiosa, psicológica y reflexiva de individualidad personal, que empezó a cuestionar y explorar lo que significa ser humano y el lugar de la humanidad en un mundo cada vez mayor. La manifestación suprema de este espíritu es el arte del período que culminó en la pintura de artistas como Holbein. En *Los embajadores* se puede ver la reproducción detallada y precisa del mundo de dos hombres renacentistas, que sostienen la mirada al espectador con una confiada, aunque al mismo tiempo inquisidora, conciencia de sí que hasta entonces no se había manifestado pictóricamente hablando. El arte medieval puede parecer bastante más ajeno, pues carece de esta profundamente consciente creación de individualidad. Aunque es difícil adivinar la motivación de las emociones contenidas en pinturas como las de Holbein, podemos iden-

tificarnos con ellas en tanto las reconocemos como «modernas». En otras palabras, al contemplar obras como *Los embajadores* presenciamos el nacimiento del hombre moderno.

He aquí un punto de partida útil para intentar comprender la pintura de Holbein como una manifestación artística del Renacimiento. Pero estamos empezando a acumular algunos términos vagos que requieren alguna explicación. ¿Qué es el «mundo moderno»? ¿No es ésta una expresión tan escurridiza como el término «Renacimiento»? De igual manera, ¿deberíamos definir (o, de hecho, descartar) el arte medieval de forma tan somera? ¿Y qué decir del «hombre renacentista»? ¿Se puede hablar de la «mujer renacentista»? La pintura de Holbein nos puede servir para explorar un conjunto distinto de ideas sobre qué caracterizó el Renacimiento y que serán la base de muchas de las argumentaciones de este libro.

Un Renacimiento culto

En la pintura hay algo que nos llama tanto la atención como la mirada de ambos personajes: la consola que ocupa el centro de la composición y los objetos dispersos en la parte superior e inferior. En el estante inferior se encuentran dos libros (un himnario y un libro de aritmética para comerciantes), un laúd, un globo terráqueo, un estuche de flautas, un cartabón y dos separadores. En el estante superior aparecen un globo celeste y diversos instrumentos científicos sumamente especializados: cuadrantes, relojes de sol y un *torquetum* (un instrumento de ayuda para la navegación). Estos objetos representan las siete artes liberales que constituían la base de la educación renacentista. Las tres artes básicas —gramática, lógica y retórica— recibían el nombre de *trivium*. Se las puede relacionar sin excesivo rigor con el despliegue de libros y las actividades de los dos personajes. Son embajadores, familiarizados con el uso de los textos, pero, por encima de todo, versados en el arte del razonamiento lógico y la persuasión retórica. El *quadrivium* incluía la aritmética, la música, la geometría y la astronomía, todas ellas claramente representadas en la minuciosa reproducción que hace Holbein del libro de aritmética, el laúd y los instrumentos científicos.

Estas materias académicas eran la base de los *studia humanitatis*, seguidos por la mayoría de los jóvenes de la época. Eran, por tanto, la base del denominado humanismo. Éste representó un nuevo e importante avance en la Europa de finales del siglo XIV y principios del XV que supuso la recuperación de los textos clásicos de la lengua, la cultura, la política y la filosofía griega y romana. La naturaleza sumamente flexible de los *studia humanitatis* impulsó el estudio de nuevas disciplinas, como la filosofía clásica, la literatura, la historia y la filosofía moral.

Holbein nos muestra que sus modelos son «hombres nuevos», personajes cultivados y mundanos que utilizan su formación para conseguir la fama y lograr sus ambiciones. El personaje de la derecha es Jean de Dinteville, embajador francés ante la corte inglesa de Enrique VIII. A la izquierda se halla su íntimo amigo Georges de Selve, obispo de Lavaur, que visitó a Dinteville en Londres en 1533. Los objetos de la consola fueron elegidos con sumo cuidado para indicar que su posición en el mundo de la política y la religión estaba estrechamente vinculada a su conocimiento del pensamiento humanista. La pintura da a entender que el conocimiento de las disciplinas representadas por esos objetos es crucial para lograr las ambiciones y el éxito mundanos.

El lado más oscuro del Renacimiento

Una observación más detallada de los objetos de la pintura de Holbein nos dará una visión más oscura y menos conocida del Renacimiento. Veamos los objetos situados en el estante inferior. Una de las cuerdas del laúd está rota, a modo de deliberado símbolo de la discordia. Junto a este instrumento vemos un libro abierto, que podemos identificar como la obra del gran reformador religioso Martín Lutero. En el extremo mismo del lado derecho del cuadro, la cortina, ligeramente corrida, deja entrever un crucifijo de plata. Estos objetos ponen de manifiesto la extraordinaria importancia de los debates religiosos y las discordias que tuvieron lugar en el Renacimiento. En la época en que se encargó la pintura, las ideas protestantes de Lutero se difundían por toda Europa, desafiando la autoridad establecida de la Iglesia católica romana. El laúd roto

es un poderoso símbolo del conflicto religioso que caracterizó el período renacentista, que Holbein captó de manera gráfica al yuxtaponer el himnario luterano y el crucifijo católico.

Se ve con bastante claridad que el himnario es un libro impreso. La invención de la imprenta en la última mitad del siglo XV revolucionó la creación, distribución y comprensión de la información y el conocimiento. Comparados con las laboriosas y a menudo inexactas copias de los manuscritos, los libros impresos circularon con gran rapidez y exactitud y en cantidades que antes resultaban inimaginables. Sin la ayuda de la imprenta, las nuevas ideas radicales de Lutero hubieran podido zozobrar. Sin embargo, como también sugiere el ejemplo de Lutero, muchos de los logros culturales y tecnológicos del Renacimiento provocaron inestabilidad, incertidumbre y ansiedad, y puede decirse que el *ethos* del período se debatía en este dilema.

Junto al himnario luterano se encuentra otro libro impreso, que al principio parece más mundano, pero que ofrece otra dimensión del Renacimiento no menos elocuente. Se trata de un manual para instruir a los mercaderes sobre cómo calcular beneficios y pérdidas. Su presencia junto a los objetos más «culturales» del cuadro muestra que el Renacimiento tuvo tanto que ver con los negocios y las finanzas como con la cultura y el arte. Aunque el libro alude al *quadrivium* de los estudios humanistas renacentistas, apunta también hacia la idea de que los logros culturales del Renacimiento se forjaron invariablemente sobre los éxitos en las esferas del comercio y las finanzas. A medida que aumentaba el tamaño y la complejidad del mundo se precisaron nuevos mecanismos para comprender la cada vez más invisible circulación de dinero y bienes, para maximizar beneficios y minimizar pérdidas. El resultado fue un renovado interés por disciplinas como las matemáticas, las cuales ayudaban a comprender la economía del mundo renacentista, que cada vez se percibía como más global.

El globo terráqueo situado tras el libro de aritmética confirma que la expansión del comercio y las finanzas es una de las características que definen el Renacimiento. El globo es uno de los objetos más importantes del cuadro, porque nos muestra que Holbein captó el espíritu de su tiempo y a su vez nos permite comprender la razón por la cual el Renacimiento sigue siendo importante en la ac-

tualidad. Viajes, exploraciones y descubrimientos fueron características dinámicas y controvertidas del período, y esto es lo que nos dice el globo de Holbein en su notablemente actualizada representación del mundo tal como éste se percibía en 1533. Europa se denomina «Europa». Esto es importante de por sí, pues los siglos XV y XVI fueron el momento en que este continente empezó a definirse como algo dotado de una identidad política y cultural común; hasta entonces, sus habitantes no solían definirse como «europeos». Holbein retrata también los recientes descubrimientos realizados con los viajes a África y Asia, así como con los de Cristóbal Colón, iniciados en 1492, y con la primera circunnavegación del globo, culminada por primera vez en 1522 por la expedición de Fernando de Magallanes. Estos descubrimientos transformaron la idea que Europa tenía de su lugar en un mundo mayor de lo que se había creído hasta entonces, y propiciaron encuentros e intercambios con otras culturas cuyo complejo legado aún pervive.

Como sucedió con el efecto de la imprenta y de los conflictos religiosos, esta expansión global dejó una herencia de doble filo. Uno de los resultados fue la destrucción de las culturas y comunidades indígenas a causa de la guerra y las enfermedades, porque no estaban preparadas ni interesadas en adoptar las creencias y la forma de vida europeas. Como algunos críticos sostienen, Colón no «descubrió» América, sino que la invadió. A los logros culturales, científicos y tecnológicos del período cabe añadir la intolerancia religiosa, la ignorancia política, la esclavitud y las enormes desigualdades de riqueza y estatus; en definitiva, lo que se conoce como «el lado más oscuro del Renacimiento».

Política e imperio

Todo ello nos conduce a otras dimensiones cruciales del período reflejadas en el cuadro de Holbein, y que definen tanto a sus modelos como a los objetos que se muestran en él: el poder, la política y el imperio. Para comprender la importancia de estos temas y cómo aparecen en la pintura, es preciso saber algo más acerca de sus protagonistas. En enero de 1533 el rey Enrique VIII se casaba en secreto con Ana Bolena y presionaba al papa para que le permi-

tiera divorciarse de su primera mujer, a lo que el pontífice se negó. El rey Francisco I de Francia negociaba entre Enrique y el papa en un vano intento de impedir que el primero decidiera escindirse de Roma y formar la Iglesia independiente de Inglaterra. Dinteville y Selve se encontraban en Londres para actuar como intermediarios de Francisco en esas negociaciones. Aunque el cuadro, como gran parte de la historia del Renacimiento, alude principalmente a las relaciones entre hombres, en el trasfondo de la imagen se percibe la disputa por una mujer ausente, cuya presencia se deja sentir con claridad en los objetos y el ambiente. El que los hombres no cejasen en su empeño de silenciar a las mujeres no hace más que llamar la atención sobre la compleja posición de éstas en una sociedad patriarcal: no podían beneficiarse de muchos de los logros sociales y culturales del Renacimiento, pero eran pieza clave de su funcionamiento en tanto que proporcionaban herederos para perpetuar una cultura dominada por los hombres.

Por lo general se cree que la motivación fundamental del cuadro era la crisis religiosa creada por la inminente ruptura de Enrique con Roma. Pero Dinteville y Selve estaban también en Londres para propiciar una nueva alianza política entre Enrique, Francisco y el sultán otomano Solimán el Magnífico, la otra gran potencia política europea de la época. El rico tapiz que cubre la tabla superior de la consola que aparece en la pintura es de diseño y confección turca, lo cual significa que los otomanos y sus territorios orientales también formaban parte del panorama cultural, comercial y político del Renacimiento. El intento de Selve y Dinteville de convencer a Enrique para que se aliase con Francisco y Solimán fue motivado por el temor que inspiraba el creciente auge de la otra gran potencia imperial del Renacimiento, el Imperio Habsburgo de Carlos V. En comparación, Inglaterra y Francia eran imperios pujantes pero menores, lo cual así se refleja en el globo terráqueo del cuadro, en el que se ve cómo los imperios europeos empezaban a repartirse el mundo que se acababa de descubrir. La esfera de Holbein reproduce la línea de demarcación establecida por los imperios de España y Portugal en 1494, en el período que siguió al «descubrimiento» de América por parte de Colón en 1492. Con el consentimiento del papa, dividieron el mundo partiéndolo por la mitad. Portugal reclamaba todas las tierras descubiertas y por des-

cubrir al este del Atlántico, mientras que España hacía lo propio con las tierras al oeste.

Esta división se llevó a cabo para resolver las disputas por los territorios del lejano Oriente. España y Portugal se enfrentaban por la posesión de las Molucas, las remotas y ricas islas productoras de especias del archipiélago indonesio. En el Renacimiento, Europa se situó en el centro del orbe terrestre, pero su mirada estaba puesta en las riquezas orientales, desde los tejidos y las sedas del Imperio Otomano hasta las especias y la pimienta del archipiélago indonesio. Muchos de los objetos representados en el cuadro de Holbein son de origen oriental, desde la seda y el terciopelo que visten los personajes hasta los tejidos y diseños que adornan la estancia. La pintura es una imagen triunfante del poder de la Europa del norte, pero al mismo tiempo es un magnífico exponente del deseo de poseer el lujo oriental llegado a Europa a través de la ruta de la seda y de los bazares del Asia central y el lejano Oriente.

Los objetos de la sección inferior del cuadro revelan las diversas facetas del Renacimiento que son centrales para la tesis de este libro: humanismo y conocimiento, religión, imprenta, comercio, viajes y exploraciones, política e imperio, y la constante presencia de la riqueza y sabiduría orientales. Los objetos del estante superior tienen que ver con cuestiones más abstractas y filosóficas. El globo celeste es un instrumento astronómico empleado para medir las estrellas y la naturaleza del universo. Junto al globo hallamos una colección de relojes de sol, que indicaban la hora mediante los rayos solares. Los dos objetos más grandes son un cuadrante y un *torquetum*, instrumentos de navegación que permitían conocer la posición del barco en el tiempo y el espacio. La mayor parte de estos instrumentos fueron inventados por los astrónomos medievales árabes y judíos, y fueron llegando a Occidente a medida que los expedicionarios europeos se vieron en la necesidad de aumentar sus conocimientos de navegación para llevar a cabo sus viajes de larga distancia. Todos ellos reflejan el interés de la época en comprender y dominar el mundo natural. Mientras los filósofos renacentistas debatían sobre la naturaleza de su mundo, los navegantes, fabricantes de instrumentos y científicos empezaron a canalizar estos debates filosóficos en soluciones prácticas a los problemas naturales. Los resultados fueron objetos como los del cuadro de Holbein.

Además, hubo otros avances igualmente importantes en materia de armamentos y balística, mecánica, construcción naval, minería, destilación y anatomía, por mencionar sólo unos pocos.

Por último, observemos la extraña imagen oblicua que cruza la parte inferior de la obra. A primera vista, es imposible captar el significado de esta forma distorsionada. Sin embargo, si el espectador se sitúa en uno de los ángulos de la pintura, la imagen se transforma en un cráneo perfectamente dibujado. Se trata de un engaño de la perspectiva, muy de moda en la época, conocido como anamorfosis, empleado por diversos artistas renacentistas aunque no de manera tan brillante como en el cuadro de Holbein. Los historiadores del arte sostienen que ésta es una imagen de *vanitas*, un escalofriante recordatorio de que pese a la riqueza, el poder y el conocimiento la muerte nos llega a todos. Sin embargo, el cráneo parece también representar la propia iniciativa artística de Holbein, con independencia de las exigencias de su patrón, pues empieza a desprenderse de su identidad como artesano diestro para afirmar el poder y la autonomía crecientes del pintor como artista a la hora de experimentar con nuevas técnicas y teorías, como la óptica y la geometría, con el fin de crear innovadoras imágenes pictóricas. Este avance, que se adivina en el cuadro, preludia la libertad creativa del artista contemporáneo.

Rudo y desnudo

Tradicionalmente, la personificación de esta autonomía del espíritu artístico se ha situado en Italia, en el arte de maestros como Miguel Ángel Buonarroti y en creaciones como su escultura de David a punto de enfrentarse a Goliat (figura 1). Para muchos, el *David* de Miguel Ángel se ha convertido en un icono de la esencia del Renacimiento, el rostro (o el cuerpo) del que se han fabricado miles de imanes para neveras, y una de las obras de arte más conocidas del mundo.

Cada año multitud de visitantes se dirigen a la Galería de la Academia florentina para contemplar la escultura y oír que ésta es una imagen intemporal de la perfección de la forma humana. Al combinar la Antigüedad clásica con las observaciones anatómicas contemporáneas, la escultura capta a David en un momento de



FIGURA 1. El *David* de Miguel Ángel: ¿símbolo de la perfección clásica o chico duro del Renacimiento?

concentración y ensimismamiento que precede a una dramática escena de violencia. La admiración por la obra y su creador se ve aumentada por la historia según la cual se explica que Miguel Ángel recibió el encargo de esculpir la estatua en 1501 a partir de un bloque de mármol de cinco metros que otro escultor había estropeado casi cuarenta años antes.

La fascinación que ejerce la escultura se ha incrementado en nuestra época, en la que *David* se ha convertido en un símbolo gay: un joven desnudo, bello y musculoso, a punto de conquistar a su hombre. El carácter sensualmente erótico de la escultura parece confirmar la estatura de Miguel Ángel como gran artista que, a su vez, era homosexual. Ello hace pensar que la cultura contemporánea desea que el Renacimiento sea un lugar en el que poder proyectar sus esperanzas, sus temores y sus preocupaciones. Si se supone que el Renacimiento es el origen de toda vida civilizada, una forma de validar cómo vivimos nuestras vidas hoy es encontrar indicios de ella en este período. Sin embargo, esto nos impide a menudo ver lo que realmente motivó la creación del arte y la cultura del Renacimiento, y el *David* de Miguel Ángel no es una excepción.

En realidad, la escultura es un objeto político sumamente coercitivo. La República de Florencia encargó la obra como símbolo del triunfo de la libertad política sobre la tiranía (muchos florentinos veían la victoria de David sobre Goliat como una alegoría de la victoria de la ciudad sobre fuerzas igualmente tiránicas, como la ciudad de Milán y la familia Medici). En 1504 se creó una comisión para decidir el emplazamiento de la estatua a fin de obtener la mayor rentabilidad política posible. Para Miguel Ángel, este importante encargo representaba una oportunidad para afianzar su prestigio artístico y político. Al propio tiempo, se sirvió de la estatua para confirmar su estatus de artista arriesgado. Las esculturas de David anteriores a la suya mostraban al muchacho totalmente vestido. Miguel Ángel maximizó el impacto público de su colosal obra desnudando a su David, lo cual justificó con un precedente clásico (hasta hace poco, en algunos libros de texto los genitales de David aparecían púdicamente tapados con una hoja de higuera). A Miguel Ángel no le interesaban demasiado las implicaciones políticas de la escultura. En la época en que la obra fue erigida no se encontraba en Florencia, sino en Roma, ciudad a la que se había desplazado para llevar a cabo otros encargos más lucrativos. Más adelante los sultanes otomanos le llamaron para trabajar en la construcción y decoración de los palacios y bazares de Estambul, otro ejemplo del oportunismo que definió la actividad de los principales artistas del Renacimiento.

EL RENACIMIENTO EN EL MUNDO

El propósito de esta consideración sobre Miguel Ángel es reconocer los avances culturales que se produjeron en Italia, si bien este libro pone en tela de juicio la idea tradicional según la cual este país fue la única cuna del Renacimiento. La indudable importancia de Italia ha ensombrecido a menudo el desarrollo de nuevas ideas en el norte de Europa, la península Ibérica, el mundo islámico, el sudeste asiático y África. Al ofrecer una perspectiva más global de la naturaleza del período, el presente libro sostiene que sería más apropiado hablar de una serie de «Renacimientos» producidos en dichas regiones, cada uno de los cuales poseía sus características propias y específicas. Estos otros Renacimientos solían compartir e intercambiar influencias con el italiano, más clásico, y con el que tradicionalmente se asocia la idea de Renacimiento. Este período fue también un fenómeno notablemente internacional, fluido y móvil. La carrera de Miguel Ángel simboliza en parte este carácter cosmopolita, dados sus vínculos con Roma, Florencia y Estambul. Holbein es un ejemplo aún mejor de esta movilidad cultural y geográfica. Nacido en Alemania, trabajó primero en Basilea y después en Inglaterra, como pintor de la corte, y estaba muy influido por el arte italiano. Los objetos que aparecen en su cuadro denotan que sus referencias culturales, políticas e intelectuales eran de procedencias muy diversas. Esto hace que su obra resulte sorprendentemente ecléctica, y muy diferente de la de muchos de sus contemporáneos italianos. Pero ello no significa que no sea un pintor renacentista, pues, en realidad, es precisamente su movilidad geográfica la que define sus cualidades «renacentistas».

El cuadro de Holbein representa sólo algunos de los descubrimientos y avances que tuvieron lugar durante este período que se ha convertido en sinónimo del término «Renacimiento». Entre tales avances se cuentan la pintura al óleo, una técnica relativamente nueva que cambió el mundo del arte; la invención de la imprenta, que revolucionó la difusión del conocimiento y la información; los logros científicos y la recepción del saber oriental, visible en el desarrollo de instrumentos como el compás y el astrolabio, que transformaron los viajes y las maneras de representar el mundo; los nuevos modos de comerciar, a menudo aprendidos de la cultura árabe,

como el papel moneda, los depósitos bancarios y la contabilidad por partida doble que anticiparon las dinámicas del moderno capitalismo global; el desarrollo de la geografía, que produjo el primer globo terráqueo conocido a finales del siglo XV y que conformó muchas de las complejas transacciones que tuvieron lugar en el mundo; y la importación de nuevos tintes y tejidos de Oriente, como los de la suntuosa indumentaria de Dinteville y el tapiz que recubre la mesa, que modificaron la actividad doméstica cotidiana de las gentes.

¿Cuándo se produjo el Renacimiento?

Por lo general se considera que el término «Renacimiento europeo» alude a una profunda y duradera revolución y transformación de la cultura, la política, el arte y la sociedad europeos que tuvieron lugar entre 1400 y 1600. Los expertos ofrecen versiones alternativas de este lapso temporal. Algunos resaltan la importancia del siglo XV; para otros, la quintaesencia del Renacimiento se sitúa en el XVI. Sin embargo, en lo que sigue queda claro que las disputas sobre la datación de este período han llegado hasta el punto de poner en duda la validez del término. ¿Sigue teniendo algún sentido? ¿Es realmente posible separar el Renacimiento de la Edad Media que le precedió, y del mundo moderno que le sucedió? ¿Posee una identidad objetiva o es la proyección de interpretaciones particulares? ¿Fue inventado para crear un mito verosímil de la superioridad cultural europea? Para responder a estas preguntas es preciso comprender la génesis del término «Renacimiento».

En el siglo XVI nadie hubiera identificado el término «Renacimiento». La palabra italiana «rinascita» («renacimiento») se empleó a menudo en esa época para designar la recuperación de la cultura clásica. Pero el término francés «Renaissance» no se utilizó para calificar un período histórico hasta finales del siglo XIX. La primera persona que hizo uso de él fue el historiador francés Jules Michelet, un nacionalista y republicano profundamente comprometido con los principios igualitarios de la Revolución Francesa. Entre 1833 y 1862 Michelet trabajó en su gran proyecto, la *Historia de Francia*,

una obra en varios volúmenes. Su condena de la aristocracia y de la Iglesia era contundente, y escribió la *Historia de la Revolución Francesa* para apoyar el fervor revolucionario. Con el fracaso definitivo de la revolución de 1848, Michelet cayó políticamente en desgracia. En 1855 publicó el séptimo volumen de su *Historia*, titulado *La Renaissance*. Para él, el Renacimiento significaba:

> [...] El descubrimiento del mundo y el descubrimiento del hombre. El siglo xvi [...] abarcó desde Colón a Copérnico, de Copérnico a Galileo, del descubrimiento de la tierra al de los cielos. El hombre se reencontró a sí mismo.

Los descubrimientos científicos de exploradores y pensadores como Colón, Copérnico y Galileo se produjeron al tiempo que aumentaba la comprensión filosófica del sentido de la individualidad, lo que Michelet identificó en los escritos de Rabelais, Montaigne y Shakespeare. Este nuevo espíritu contrastaba con lo que para este autor era la cualidad «extraña y monstruosa» de la época medieval. El Renacimiento representaba para él un contexto progresivo y democrático que celebraba las grandes virtudes que él valoraba: razón, verdad, arte y belleza. Según el historiador francés, el Renacimiento «se reconocía como idéntico en su sustancia a la edad moderna».

Michelet fue el primer pensador que definió el Renacimiento como un período histórico decisivo en la cultura europea que representó una ruptura crucial con la Edad Media, y que creó la idea moderna de la humanidad y su lugar en el mundo. Pero no se limitó sólo a perfilar un período histórico, sino que fomentó asimismo la idea del Renacimiento como exponente de un determinado espíritu o actitud. Su descripción de lo que esta época representó nos resulta familiar; sin embargo, su explicación de cuándo se produjo el Renacimiento no lo es tanto. El Renacimiento de Michelet no se produce en la Italia de los siglos xiv y xv, como hubiéramos podido suponer, sino que tiene lugar en la Francia del xvi. En su calidad de nacionalista francés, Michelet ansiaba reivindicar el Renacimiento como un fenómeno exclusivo de ese país. Al mismo tiempo, como republicano rechazaba la admiración que, a su juicio, profesaba la Italia del siglo xiv por la Iglesia y la tiranía política; todo ello le pa-

recía profundamente antidemocrático y, por tanto, carente del espíritu renacentista.

Aunque su descripción del Renacimiento era y sigue siendo seductora, es tan deudora de las circunstancias de su siglo como de la influencia del siglo XVI. En realidad, los valores del Renacimiento de Michelet resultan sorprendentemente cercanos a los de su preciada Revolución Francesa: la defensa de la libertad, la razón y la democracia; el rechazo a la tiranía política y religiosa, y la consagración del espíritu de libertad y de la dignidad del «hombre». Desengañado por el fracaso de la revolución de 1848, Michelet retrocedió en el tiempo hasta encontrar un momento en el que triunfaron los valores de la libertad y el igualitarismo, prometiendo un mundo moderno libre de tiranías.

El Renacimiento suizo

Si Michelet inventó la idea de Renacimiento, fue el historiador suizo Jacob Burckhardt quien esbozó el retrato definitivo de este período como fenómeno italiano situado, básicamente, en el siglo XV. En 1860 Burckhardt publicó *La cultura del Renacimiento en Italia*. Su tesis era que las peculiaridades de la vida política de la Italia de finales del XIV y del XV propiciaron la creación de la individualidad moderna. La recuperación de la Antigüedad clásica, el descubrimiento del Nuevo Mundo y el creciente malestar con la religión organizada significaron que «el hombre se convirtió en un *individuo* espiritual». Burckhardt contrastó deliberadamente este nuevo sentir con la falta de conciencia individual que para él caracterizaba la Edad Media. Aquí: «El hombre sólo tenía conciencia de sí mismo como miembro de una raza, pueblo, partido, familia o corporación». En otras palabras, antes del siglo XV, las personas no tenían una conciencia clara de su identidad individual. Según el historiador, la Italia del siglo XV creó «el hombre del Renacimiento», al que denominó «el primero entre los hijos de la Europa moderna». El resultado de ello fue la que se ha convertido en la descripción más conocida del Renacimiento: el origen del mundo moderno, creado por Dante, Petrarca, Alberti y Leonardo, caracterizado por la recuperación de la cultura clásica, que concluyó a mediados del siglo XVI.

En la versión burckhardtiana del Renacimiento hay diversos errores y omisiones. El más notable de todos, tratándose de un período celebrado por sus artes visuales, es la escasa atención que dedica al arte o a los cambios económicos renacentistas, así como su excesivo énfasis en el que considera escéptico, e incluso «pagano», espíritu religioso de la época. Se centra exclusivamente en Italia y no hace ningún intento de relacionar el Renacimiento con otras culturas. Su definición de los términos «individualidad» y «moderno» resulta sumamente imprecisa. Al igual que Michelet, la visión que Burckhardt tiene del Renacimiento parece una reformulación de sus propias circunstancias personales. Burckhardt fue un aristócrata intelectual, orgulloso de su individualismo suizo protestante y republicano. Si por una parte odiaba el auge del poder político imperial de la Alemania del siglo XIX, por otra temía el crecimiento de la democracia industrial pues ésta, a su parecer, conllevaba la destrucción de la belleza y el gusto artístico. Por tanto, su visión del Renacimiento como un período en el que arte y vida estaban unidos, en el que se ensalzaba el republicanismo, aunque limitado, y en el que la religión estaba atemperada por el Estado, parece una versión idealizada de su querida Basilea. Sin embargo, su tesis de que el Renacimiento es el origen de la vida moderna ha mantenido desde entonces al libro de Burckhardt en el centro de los estudios renacentistas; a menudo criticado, pero nunca totalmente abandonado.

Las alabanzas de Michelet y Burckhardt al arte y a la individualidad como características específicas del Renacimiento encuentran su conclusión lógica en Inglaterra, en el estudio *El Renacimiento*, de Walter Pater, publicado por primera vez en 1873. Pater era un esteta y profesor universitario formado en Oxford, que utilizó su estudio del Renacimiento como vehículo para su creencia en «el amor al arte por sí mismo». Consideró que los aspectos políticos, científicos y económicos del Renacimiento eran algo irrelevante y vio, en el arte de pintores del siglo XV como Botticelli, Leonardo y Giorgione, «un espíritu de revolución y revuelta contra las ideas morales y religiosas de la época». No se trataba de una rebelión democrática, política, sino de una celebración estética, hedonista e incluso pagana de lo que Pater denominó «los placeres de los sentidos y la imaginación». Pero lo que él llamaba «el espíritu del Renacimiento» no era exclusivo del siglo XV, pues encontró indi-

cios de este «amor de los productos del intelecto y la imaginación por sí mismos» ya en el siglo XII y hasta finales del XVII. Muchos se escandalizaron con el libro de Pater, considerándolo decadente e irreligioso, pero sus opiniones conformaron la visión que el mundo angloparlante tuvo del Renacimiento durante décadas.

Michelet, Burckhardt y Pater crearon en el siglo XIX una idea de Renacimiento más como *espíritu* que como período histórico. Los logros del arte y de la cultura revelaron una nueva actitud respecto de la individualidad y lo que significaba ser «civilizado». El problema de esta forma de definir el Renacimiento era que más que ofrecer una descripción histórica precisa de lo que sucedió a partir del siglo XV parecía un ideal de la sociedad europea del XIX. Estos críticos alababan la democracia limitada, el escepticismo hacia la Iglesia, el poder del arte y la literatura, y el triunfo de la civilización europea sobre todas las demás. Tales valores apuntalaron el imperialismo europeo del XIX. En un momento histórico en el que Europa afirmaba agresivamente su autoridad sobre gran parte del continente americano, África y Asia, autores como Pater creaban una visión del Renacimiento que parecía ofrecer al mismo tiempo un origen y una justificación de la dominación europea sobre el resto del mundo.

El Renacimiento en el siglo XX

La visión que se tiene del Renacimiento en la Europa y los Estados Unidos del siglo XX se ajusta bastante a la línea de Burckhardt. Sin embargo, hay una perspectiva más ambivalente de la época que delimita cada vez más esta concepción. Uno de los primeros en cuestionar a Burckhardt, y a la idea de Renacimiento como categoría de pleno derecho, fue Johan Huizinga, con la publicación, en 1919, de su obra *El otoño de la Edad Media*. El libro de Huizinga trataba sobre cómo las anteriores definiciones de Renacimiento habían marginado la cultura y la sociedad del norte de Europa. También cuestionaba la división epocal de Burckhardt entre «Edad Media» y «Renacimiento». Para Huizinga no había oposición entre uno y otro período, puesto que el estilo y la actitud que Burckhardt identificaba como «renacentista» era en realidad el ocaso o declive

del espíritu medieval. Como ejemplo, Huizinga aludía al arte del Jan van Eyck, pintor flamenco del siglo XV:

> Tanto en forma como en idea es producto del otoño de la Edad Media. Si determinados historiadores del arte descubren en él elementos renacentistas, es porque confunden, muy erróneamente, realismo y Renacimiento. Puesto que este realismo escrupuloso, esta aspiración de reproducir con exactitud todos los detalles naturales, es un rasgo característico del espíritu de la Edad Media tardía.

El minucioso realismo visual de la obra de Van Eyck *El matrimonio Arnolfini* (figura 18), fechada en 1434, o de *Los embajadores* de Holbein, representa para Huizinga el fin de una tradición medieval, no el nacimiento de un espíritu renacentista de mayor expresividad artística. Aunque no rechazó el uso del término «Renacimiento», consideraba que prácticamente todo lo que caracterizaba esta idea emanaba de la Edad Media. Su libro ofrece una visión muy pesimista del ideal renacentista alabado por sus predecesores del siglo XIX; escrito en pleno fragor de la Primera Guerra Mundial, no debe sorprendernos que muestre poco entusiasmo por la idea de Renacimiento entendida como el florecimiento de la superioridad de la individualidad y la «civilización» europea.

Pero el libro de Huizinga no demolió la visión del Renacimiento de Burckhardt. Al centrarse en la literatura y el arte de los siglos XIV y XV fortaleció una tradición cada vez más arraigada que, básicamente, situaba la posesión intelectual del Renacimiento en manos de los historiadores del arte. El enfoque más influyente en el seno de esta tradición fue el estudio iconológico del Renacimiento desarrollado por un historiador del arte judío alemán, Erwin Panofsky. Forzado a abandonar Alemania cuando los nazis llegaron al poder en 1933, desempeñó diversos cargos académicos en Nueva York. Panofsky coincidía con Burckhardt en que la recuperación de la sabiduría clásica en la Italia del siglo XV impulsó el «respeto a los valores morales» y «el saber y la urbanidad». Enfrentado a los horrores de la guerra mundial y del holocausto, que tan profunda huella dejaron a lo largo del siglo XX, Panofsky creyó que valía la pena luchar por estos valores, y ello le llevó a formular la llamada «Iconología», un enfoque más científico del arte que poseía la clave de los valores cívicos del Renacimiento.

Según Panofsky, para entender cualquier obra de arte renacentista era necesario comprender los elementos que la componían: imágenes, historias, alegorías... y a este método le dio el nombre de *análisis iconográfico*, cuya realización exigía un amplio conocimiento de las fuentes literarias, filosóficas y políticas que concurrían en la creación de una obra de arte determinada. Una vez logrado esto, el crítico podía emprender la «interpretación iconológica», que establecía el significado intrínseco o simbólico de la obra en cuestión. Panofsky afirmaba que este enfoque científico permitía «revelar la actitud básica de una nación, período, doctrina religiosa o filosófica, acreditada por una personalidad y condensada en una obra». La iconología proporcionaba una ciencia para entender la esencia o «actitud» de la humanidad, que se revelaba en el arte. La vida podía comprenderse en toda su profundidad a través del arte, y el arte renacentista, con su intensa humanidad, constituía el súmmum de esta tradición. En su clásica obra, *Estudios sobre iconología*, publicada en 1939, Panofsky afirmaba que la iconología es comparable a la etnología, «la *ciencia* de las razas humanas», para concluir que el estudio e interpretación del arte es un signo de hasta qué punto somos humanos. Para este autor, el arte renacentista es el punto álgido de esta humanidad, puesto que señala el momento en el que el género humano empieza a pensarse como tal y, por consiguiente, como moderno.

Panofsky ilustró su tesis comparando una imagen medieval del siglo XIV de una historia clásica con otra de la misma escena realizada a finales del XV. Según este autor, la miniatura medieval que muestra a Júpiter raptando a Europa es una imagen inerte e incapaz de «visualizar las pasiones animales». Sin embargo, en el dibujo de Alberto Durero del mismo episodio (figura 2), finalizado alrededor de 1495, Panofsky encuentra «el vigor emocional de la que carecía la representación medieval». Es una recreación dinámica de una historia clásica, vívidamente expresada y llena de intensidad psicológica y emoción. En su opinión, el dibujo de Durero representa «un acontecimiento humanístico y también humano». Aquí, el humanismo renacentista como forma de pensar alcanza a definir lo que significa ser humano.

¿Renacimiento o primera modernidad?

Tras la Segunda Guerra Mundial y los cambios de orden político y social ocurridos en la década de 1960, especialmente la politización de las humanidades y el auge del feminismo, el Renacimiento fue objeto de una profunda reconsideración. Una aportación particularmente influyente procedía de Estados Unidos. En 1980, Stephen Greenblatt, especialista en literatura, publicó su libro *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. La obra desarrolla la visión del Renacimiento de Burckhardt como el momento en que nació el hombre moderno. A partir de las nuevas formas de pensar la subjetividad desarrolladas por el psicoanálisis, la antropología y la historia social, Greenblatt afirmó que el siglo XVI presenció «una creciente autoconciencia respecto de la formación de la identidad humana». Los hombres (y a veces las mujeres) aprendieron a manipular o a «formar» sus identidades según sus circunstancias. Al igual que Burckhardt, Greenblatt consideraba que esto era el inicio de un fenómeno característicamente moderno. En su calidad de crítico literario, consideró que el desarrollo de esta automodelación renacentista se inició en el siglo XVI y perduró hasta finales del XVII. En su opinión, la literatura de los grandes escritores



Figura 2. El surgimiento de Europa: el dibujo de Alberto Durero, *El rapto de Europa* (*c.* 1495).

ingleses del XVI —Edmund Spenser, Christopher Marlowe y William Shakespeare— produjo personajes de ficción como Fausto y Hamlet que empezaron a reflexionar sobre su propia identidad, y a conformarla, de manera consciente. Es por ello que tales personajes se asemejan al hombre moderno. El cuadro que Greenblatt empleó para introducir su teoría de la automodelación, y que ilustra la cubierta de su libro, no es otro que *Los embajadores* de Holbein.

Greenblatt llega a la conclusión de que en el Renacimiento, «el propio sujeto humano empieza a parecer un ser notablemente dependiente, el producto ideológico de las relaciones de poder en una sociedad determinada». El Renacimiento de Greenblatt resultaba mucho más ambivalente que el de las versiones de Burckhardt y Panofsky. Siendo un autor norteamericano de ascendencia judía, es natural que explorase al mismo tiempo su admiración por los logros del Renacimiento y su horror por el lado oscuro de este período, y especialmente el expolio que significó la colonización del Nuevo Mundo y los violentos actos de antisemitismo que tuvieron lugar a lo largo del siglo XVI.

Pese al título de su libro, Greenblatt, junto a otros, empezó a emplear la expresión «primera modernidad» para definir el Renacimiento. Se trata de un concepto procedente de la historia social que propone una relación más escéptica entre el Renacimiento y el mundo moderno que las vagas e idealistas descripciones de Michelet y Burckhardt. También convierte la idea de Renacimiento en un período histórico en vez del «espíritu» cultural propuesto por los historiadores del XIX. La expresión «primera modernidad» contiene la idea de que lo sucedido entre 1400 y 1600 influyó y afectó profundamente el mundo moderno, así como la creencia, políticamente progresista, de que la comprensión del pasado puede ayudar a entender y transformar el presente. En vez de centrarse en cómo el Renacimiento volvió su mirada hacia el mundo clásico, «primera modernidad» sugiere que el período implicó una actitud de mirar hacia delante que prefiguró nuestro propio mundo moderno.

Por otra parte, el concepto de primera modernidad aplicado a este período contribuyó a que se explorasen temas y materias que anteriormente no se habían tomado en consideración al estudiar el Renacimiento. Eruditos como el propio Greenblatt y Natalie Zemon Davis en su libro *Society and Culture in Early Modern France*

(1975) indagaron los roles sociales de campesinos, artesanos, travestidos y mujeres «rebeldes». De gran importancia fue el estudio del rol de las mujeres en la historia del Renacimiento, muy influido por la publicación, en 1977, del artículo «¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?», de Joan Kelly-Gadol. Los críticos empezaron a darse cuenta de que categorías como «judío», «musulmán», «negro» o incluso «mujer» cambiaban con el paso del tiempo y a través de la historia. La identidad ya no era fija e inmutable, como supuso Burckhardt en su loa al hombre «moderno», sino fluida y contingente. Esto permitió que los escritores comprendiesen que si la identidad había sido diferente en el pasado, también podía cambiar en el futuro.

1492: la mirada a Oriente y Occidente

En 1992 se conmemoró el quinto centenario de la llegada de Colón a América, lo que desencadenó una plétora de conferencias, exposiciones y libros sobre el complejo legado del viaje del navegante genovés. Sin embargo, más que una celebración de los logros obtenidos por Colón, el aniversario dio pie a una revisión radical del papel del Renacimiento en la historia universal. La National Gallery of Art de Washington organizó una exposición internacional titulada «En torno a 1492: El arte en la era de la exploración», que situaba los viajes de Colón en el contexto global de los acontecimientos sucedidos durante el siglo xv en Europa, Asia, África y el lejano Oriente. Partiendo de una visión más escéptica del Renacimiento, la exposición, y el catálogo que la acompañaba, pasaba revista a los logros intelectuales y científicos del período junto a sus consecuencias más funestas: la colonización, la esclavitud, el conflicto religioso y el imperialismo europeo.

El aniversario del primer viaje de Colón llevó a una nueva generación de estudiosos a pensar en cómo el descubrimiento europeo del nuevo mundo en Occidente se basó en la idea que el viejo mundo tenía de Oriente. 1492 fue también el año en que los reales mecenas de Colón, Fernando e Isabel, expulsaron a las comunidades judía y árabe de España. En la narración de su primer viaje, dedicada a los reyes, Colón escribió: «Tras expulsar de vuestros do-

minios a todos los judíos en este mismo mes de enero, vuestras majestades me ordenaron partir, con una flota adecuada, hacia las Indias [las Américas] [...]. Salí de la ciudad de Granada el sábado, 12 de mayo, y me dirigí al puerto de Palos, donde dispuse tres naves». Colón entendía su viaje al Nuevo Mundo como una misión para conquistar y convertir a las gentes que allí encontrase, del mismo modo que Fernando e Isabel deseaban conquistar las comunidades judía y musulmana de España. Ésta es una versión de los viajes de descubrimiento mucho más siniestra que la ofrecida por Michelet y Burckhardt. Muestra también que, hasta finales del siglo XV, cristianos, musulmanes y judíos intercambiaron amigablemente ideas y objetos, pese a sus diferencias religiosas.

En la actualidad, los estudiosos del período empiezan a comprender que, aun cuando Fernando e Isabel intentaron erradicar los bazares renacentistas españoles a finales del siglo XV, el espíritu de intercambio mutuo entre Oriente y Occidente pervivió a lo largo del XVI. Estos contactos fueron responsables de algunas de las más grandes creaciones de lo que hoy en día conocemos como Renacimiento europeo. Aunque el descubrimiento de América transformó profundamente la manera en que los europeos entendían su papel en un mundo en expansión, las constantes relaciones con Oriente fueron también cruciales en el momento en que Europa empezó a definirse regionalmente, tanto en el aspecto político como en el creativo.

Capítulo 1

Un Renacimiento global

¿De quién es el Renacimiento?

Uno de los problemas que plantean las definiciones clásicas del Renacimiento es que éstas celebran los logros de la civilización europea excluyendo a todas las demás. No es casualidad que el período que presenció la invención del término fuera también el momento en que Europa afirmaba su dominio imperial sobre el mundo con mayor agresividad. El hombre renacentista inventado por Michelet y Burckhardt era blanco, masculino, cultivado y convencido de su superioridad cultural. Desde esta perspectiva, este hombre se asemeja al ideal victoriano de aventurero imperial o funcionario colonial. En realidad, estos autores no describieron el mundo de los siglos xv y xvi, sino el suyo propio. Este capítulo rechaza tal enfoque y se centra en los intercambios culturales y comerciales entre una Europa amorfa y las sociedades que se encontraban al este. En él se sostiene que la Europa renacentista se definió y midió a sí misma en relación con la riqueza y esplendor orientales, aspecto este que ha sido marginado dada la influencia que la versión del Renacimiento propia del siglo xix ha ejercido hasta ahora.

Un buen punto de partida es la imagen que empleó Panofsky para definir el cambio que, en su opinión, se produjo desde la actitud de la Edad Media hasta el espíritu del Renacimiento. Se trata del dibujo de Durero *El rapto de Europa* (figura 2), que, según Panofsky, forma parte de un gran cambio en la percepción emocional e intelectual de la individualidad y de un mundo cada vez mayor. Es una imagen llena de emoción, acción y vida, que define el espí-

ritu humanista del Renacimiento, el cual, para este autor, es la base misma de la humanidad. También, y no cabe olvidarlo, es una representación del nacimiento de Europa. En la mitología clásica, Europa era la hija del rey de Tiro, en Asia. El enamorado Júpiter (metamorfoseado en un toro) raptó a Europa en la costa y la llevó desde Asia a Creta. Desde el punto de vista mítico, esta historia sirvió como metáfora del nacimiento del continente europeo. Además de captar el nuevo espíritu «del mundo y del hombre», el dibujo de Durero condensa también el momento en que Europa empieza a definirse a sí misma tal como la conocemos. El concepto de Europa nació en el Renacimiento. Según Panofsky, también lo hizo la humanidad moderna. Ello implica que las culturas que nacieron antes de ese momento y más allá de los límites de Europa quedan excluidas de esta tradición de «humanidad». Panofsky hace una lectura totalmente positiva del dibujo, mostrándose impermeable a las implicaciones negativas asociadas a la creación de «Europa», así como al hecho de que este acto creativo se basase en una violación. Al mismo tiempo, la secuencia refuerza la idea según la cual la separación de Asia y Europa fue la base de la creación de esta última y su Renacimiento; es decir, que Europa sólo puede definirse contra Oriente, en oposición a él. Pero si volvemos nuestra mirada al Renacimiento, podemos ver que este enfoque es erróneo, pues excluye los pueblos y culturas cuya presencia fue fundamental en la creación del espíritu renacentista, de un Renacimiento más diverso y menos unificado de lo que a menudo se ha dado por supuesto.

Comparemos este dibujo con una pintura más elaborada que fue encargada sólo tres años antes de la llegada de Durero a Venecia: se trata de la obra *La predicación de san Marcos en Alejandría*, de Gentile y Giovanni Bellini (figura 3). De gran tamaño, minuciosamente ejecutada durante varios años, fue encargada en 1492 por la Scuola di San Marco, una poderosa hermandad véneta, para decorar su nueva sede (que todavía sigue en pie). La obra se terminó en 1507.

La pintura de los Bellini muestra a san Marcos, fundador de la Iglesia cristiana de Alejandría, ciudad en la que sufrió el martirio en el año 75 de nuestra era, aproximadamente, y que más adelante se convertiría en el patrón de Venecia. En el cuadro Marcos está en el púlpito, predicando ante un grupo de mujeres orientales envueltas en mantos blancos. A su espalda se encuentra un grupo de nobles



Figura 3. *La predicación de san Marcos en Alejandría*, de Gentile y Giovanni Bellini (*c.* 1504-1507), capta la fascinación europea por la cultura, la arquitectura y las comunidades orientales.

venecianos, mientras que frente a él aparece un extraordinario despliegue de personajes orientales que se mezclan con facilidad con otros europeos. Entre estos personajes tenemos mamelucos egipcios, «moros» norteafricanos, turcos, persas, etíopes y tártaros. La acción transcurre en el tercio inferior del cuadro, y el resto del lienzo está dominado por el espectacular paisaje de Alejandría. Una basílica bizantina con una cúpula suntuosa, imaginativa recreación de la iglesia alejandrina de San Marco, ocupa el fondo de la escena. En la plaza, figuras de apariencia oriental parecen conversar; algunas montan a caballo y otras guían camellos y una jirafa. Las casas que dan a la plaza están adornadas con rejas y azulejos egipcios. Alfombras y tapices islámicos cuelgan de las ventanas. Los minaretes, columnas y pilares que configuran el horizonte son una mezcla de monumentos alejandrinos auténticos y de otros debidos a la imaginación de los Bellini. La propia basílica es una mezcla ecléctica de la iglesia de San Marco, en Venecia, y de la de Santa Sofía, en Constantinopla, mientras que las torres y las columnas que se divisan a lo lejos corresponden a algunos de los monumentos alejandrinos más famosos, muchos de los cuales fueron emulados en la arquitectura veneciana.

A primera vista el cuadro parece una imagen piadosa del mártir cristiano predicando a un grupo de «infieles». Sin embargo, ésta

es sólo una parte de la historia. Aunque Marcos aparece ataviado como un romano antiguo, en consonancia con la época en la que vivió, en la Alejandría del siglo primero de nuestra era, la indumentaria de la audiencia es la propia de finales del siglo XV, tiempo al que también pertenecen los edificios circundantes. Los Bellini se esforzaron en mostrar la mezcla de comunidades y culturas en una escena que recuerda a la vez una iglesia occidental y el bazar oriental. El cuadro es una ingeniosa combinación de dos mundos: el contemporáneo y el clásico. Al tiempo que evoca el mundo de la Alejandría del siglo primero y la vida de san Marcos, los artistas se esmeran en mostrar la relación de Venecia con la Alejandría de finales del siglo XV. Ante la tarea de pintar una historia del santo patrón de su ciudad, se les ocurre presentar a san Marcos en un escenario coetáneo que muchos venecianos ricos e influyentes pudieran reconocer; una característica recurrente del arte y la literatura renacentistas, que une esta obra con el boceto de Europa debido a Durero: ataviar al mundo contemporáneo con ropajes del pasado como una forma de comprender el presente.

Occidente se encuentra con Oriente

A Durero y a los hermanos Bellini les fascinaban los mitos y la realidad del mundo que se encontraba al este de la que hoy consideramos Europa renacentista. La exaltación que Durero hace de la violenta energía que subyace a la creación de Europa es también una imagen de la interacción Oriente-Occidente que indica que la Europa de finales del siglo XV sabía que dirigía su mirada a Oriente para definirse artística y culturalmente. Los Bellini tenían gran interés en la naturaleza más específica de este mundo oriental, y especialmente en las costumbres, arquitectura y cultura de la Alejandría árabe, una de las tradicionales aliadas comerciales de los venecianos. Durero y los hermanos Bellini no creían que los mamelucos egipcios, los otomanos de Turquía o los persas de Asia central fueran ignorantes o bárbaros, sino que, muy al contrario, tenían clara conciencia de que estas culturas poseían muchas cosas que las ciudades-estado europeas deseaban, desde valiosas mercancías hasta conocimientos técnicos, científicos y artísticos, así como formas de

comerciar propias de los bazares orientales y que eran mucho más sofisticadas que las empleadas en lo que hoy denominaríamos Occidente. El cuadro de los Bellini que acabamos de comentar refleja cómo Europa empezaba a definirse a sí misma no en oposición al misterioso Oriente, sino mediante un amplio y complejo intercambio de ideas y materiales.

Los venecianos contemporáneos de los Bellini manifestaban abiertamente su confianza en las transacciones con el mundo oriental. En 1493 el cronista veneciano Mario Sanudo escribía:

> Los venecianos, que siempre han sido mercaderes, continúan comerciando año tras año; envían galeras a Flandes, la costa de Barbaria, Beirut, Alejandría, las tierras griegas y Aigües Mortes.

Sanudo era consciente de la privilegiada situación de su ciudad como intermediaria comercial, capaz de recibir mercancías de estos bazares orientales y de transportarlas acto seguido a los mercados del norte de Europa. El canónigo Pietro Casola, en la misma época en la que los Bellini pintaban el cuadro de san Marcos, escribió, no sin asombro, el efecto que este flujo de mercancías procedentes de Oriente había ejercido sobre Venecia:

> Algo puede decirse de la calidad de las mercancías en la mencionada ciudad, aunque no toda la verdad, porque es inabarcable. De hecho, parece como si todo el mundo acudiera allí, y que los humanos hubieran concentrado en ella sus ansias de comerciar [...] ¡quién podría contar las numerosas tiendas tan bien provistas que casi parecen almacenes, con vestidos de toda factura, bordados, brocados y tapices de variado diseño; alfombras de todo tipo, colchas de distintos colores y texturas; sedas de todas clases; y tantos almacenes llenos de especias, comestibles y fármacos, y abundantes y hermosas ceras! Todas estas cosas dejan estupefacto a quien las contempla.

El comercio de estos bienes entre Oriente y Occidente se había desarrollado durante siglos en todo el Mediterráneo, aunque su volumen aumentó tras el fin de las cruzadas, una vez restablecido el tráfico normal de mercancías entre las comunidades árabe y cristiana. A partir del siglo XIV Venecia se enfrentó a competidoras como Génova y Florencia para afirmar su dominio comercial des-

de el mar Rojo y el océano Índico hasta la costa de Alejandría. Venecia y Génova establecieron consulados y delegaciones comerciales en Alejandría, Damasco, Alepo y aún más lejos. Europa exportaba productos textiles, especialmente prendas de lana, cristalería, jabón, papel, cobre, sal, frutos secos y, sobre todo, plata y oro. Las mercancías importadas de Oriente comprendían desde especias (pimienta negra, nuez moscada, clavo y canela), algodón, seda, satén, terciopelo y alfombras, hasta opio, tulipanes, madera de sándalo, porcelana, caballos, ruibarbo y piedras preciosas, así como tintes y pigmentos que se empleaban en las manufacturas textiles y en la pintura.

Mientras que Europa exportaba básicamente materias primas como madera, lana y metales semipreciosos, solía importar bienes suntuarios y de alto valor, cuya influencia en la cultura y el consumo de comunidades desde Venecia hasta Londres fue gradual pero profunda. Todas las esferas de la vida se vieron afectadas, desde la alimentación hasta la pintura. Los libros de cocina del siglo XV incluyen recetas para guisar conejo en las que se emplean almendras picadas, azafrán, jengibre, raíces de ciprés, canela, azúcar, clavo y nuez moscada. En un dietario doméstico se enumeran las cantidades de especias necesarias para un banquete de cuarenta invitados: «Una libra de raíz de colombo en polvo [...] media libra de canela en polvo [...] dos libras de azúcar [...] una onza de azafrán [...] un cuarto de libra de clavo y pimienta de Guinea en grano (granos del paraíso) [...] un octavo de libra de pimienta [...] un octavo de libra de galanga [...] un octavo de libra de nuez moscada». Usados como drogas, medicinas, perfumes e incluso adoptados en las ceremonias religiosas, estos raros productos podían no ser muy abundantes, pero su uso se generalizó en todos los ámbitos de la vida. Y del mismo modo que el influjo de estos productos exóticos cambió la economía doméstica, así sucedió con el arte y la cultura. La paleta de pintores como los Bellini se amplió con la adición de pigmentos como el azul ultramarino, el bermellón y el cinabrio, todos los cuales se importaban de Oriente a través de Venecia, lo que proporcionaba a las pinturas renacentistas sus característicos azules y rojos brillantes. La minuciosidad con la que el cuadro de san Marcos de los Bellini reproduce sedas, terciopelos, muselinas, algodones, azulejos, alfombras y también animales refleja que los pintores eran conscientes de que los in-

tercambios con los bazares orientales transformaban miradas, olfatos y gustos, así como la habilidad del artista para reproducirlos.

Los bazares de El Cairo, Alepo y Damasco fueron asimismo responsables de conformar, literalmente, la arquitectura de Venecia. Giuseppe Fiocco, historiador del arte veneciano, describió una vez a su ciudad como «un *suq** colosal», y recientemente los historiadores de la arquitectura han señalado que diversos rasgos característicos de la ciudad se basaron en la emulación directa del diseño y la decoración orientales. El mercado de Rialto, con sus edificios lineales dispuestos en paralelo a las arterias principales resulta sorprendentemente similar al trazado de Alepo, la capital comercial siria, mientras que las ventanas, arcos y fachadas decorativas del Palacio del Dogo y del Palacio Ducal se inspiran en las mezquitas, bazares y palacios de ciudades orientales como El Cairo, Acre y Tabriz, con las que los mercaderes venecianos habían comerciado durante siglos. Venecia es, como ciudad, la quintaesencia del Renacimiento, no sólo por su combinación de comercio y lujo estético, sino también por su admiración y emulación de las culturas orientales.

Créditos y débitos

Los historiadores de la economía y la política han debatido acaloradamente las razones de los cambios en la demanda y el consumo durante este período. La creencia en el florecimiento del espíritu social y cultural del Renacimiento resulta también extrañamente incoherente con la opinión general, según la cual los siglos XIV y XV padecieron un profundo período de depresión económica en el que bajaron los precios y los salarios quedaron reducidos al mínimo. El problema empeoró a causa del devastador impacto de la epidemia de peste negra en 1348. Sin embargo, al igual que sucede con las guerras, una de las consecuencias de la propagación de las enfermedades y la muerte suele ser el cambio radical y la rebelión social. Tal fue lo que sucedió en Europa después de la plaga. Además de la enfermedad, la guerra asoló la región. Las guerras civiles flamencas (1293-1328); el conflicto cristiano-musulmán en España y el norte

* «Zoco», en árabe en el original. (*N. de la t.*)

de África (1291-1341), las guerras veneciano-genovesas (1291-1299; 1350-1355; 1378-1381), y la guerra de los Cien Años en el norte de Europa (1336-1453) dificultaron el comercio y la agricultura, pues crearon un modelo cíclico de inflación y repentina deflación. Una de las consecuencias de todas estas muertes, enfermedades y guerras fue la concentración de la población en núcleos urbanos y la acumulación de riqueza en manos de una élite pequeña pero acaudalada, cuyo ostentoso consumo empezó a definir la extravagancia cultural a la que denominamos Renacimiento. Éste fue el pródigo despliegue de lujo y ornamentación que Johan Huizinga mostró en su estudio de las cortes borgoñesas del norte de Europa y que Jacob Burckhardt identificó en la Italia del siglo xv.

Como en la mayoría de los períodos históricos, allá donde unos experimentan el declive y la depresión, otros encuentran oportunidades y fortuna. Venecia fue una de las ciudades que supo aprovechar la situación capitalizando la creciente demanda de bienes suntuarios, y desarrolló nuevas formas de transportar mayores cantidades de mercancía entre Oriente y Occidente. Las viejas galeras, antiguas embarcaciones a remo, fueron sustituidas gradualmente por los pesados veleros hanseáticos, de quilla redonda, empleados para transportar materias primas como madera, cereales, sal, pescado y hierro entre los puertos del norte de Europa. Estas naves podían transportar más de 300 barriles (un barril equivalía a 900 litros), tres veces más de lo que podían embarcar las antiguas galeras. A finales del siglo xv se desarrolló la carabela de tres mástiles. Basada en planos árabes, tenía capacidad para 400 barriles de mercancía y alcanzaba una velocidad considerablemente mayor que la de los veleros hanseáticos.

El aumento de la cantidad de mercancías y la rapidez de su distribución provocó a su vez que cambiase la forma de las transacciones comerciales. Postrado en su lecho de muerte en 1423, el dogo veneciano Tomaso Mocenigo redactó un retórico balance de la situación comercial de su ciudad, que da alguna idea de la creciente escala y complejidad del comercio y las finanzas del período:

> Los florentinos traen a Venecia anualmente 16.000 balas de las más finas telas que son vendidas en Nápoles, Sicilia y Oriente. Exportan lana, seda, oro, plata, pasas y azúcar por valor de 392.000 ducados

en Lombardía. Milán gasta anualmente, en Venecia, 90.000 ducados; Monza, 56.000; Como, Tortona, Novara y Cremona, 104.000 ducados cada una [...] y a su vez venden a Venecia tejidos por importe de 900.000 ducados, de manera que hay un total de ventas de 2.800.000 ducados. Las exportaciones venecianas a todo el mundo representan anualmente diez millones de ducados; sus importaciones ascienden a otros diez millones. De estos veinte millones obtiene un beneficio de cuatro, o intereses a la tasa del 20 %.

La realidad financiera era probablemente más compleja de lo que sugieren las ordenadas cifras de Mocenigo. Sin embargo, la complejidad de equilibrar importaciones y exportaciones de bienes esenciales y suntuarios internacionales y de calcular créditos, beneficios y tipos de interés nos resulta hoy tan familiar que es fácil ver por qué a menudo se alude al Renacimiento como la cuna del capitalismo moderno. Pero sería inexacto decir que éste era un fenómeno exclusivamente europeo. Del mismo modo que los mercaderes europeos traficaban los exóticos productos orientales, también incorporaban las prácticas de comercio árabes e islámicas debido a su contacto con los bazares y núcleos comerciales a lo largo del norte de África, Oriente Medio y Persia.

A principios del siglo XIII el mercader toscano Leonardo Pisano, conocido como Fibonacci, empleó su conocimiento del procedimiento árabe para calcular beneficios y pérdidas para escribir una serie de libros de matemáticas que ejercieron gran influencia. En 1202 terminó su estudio de las matemáticas y el cálculo titulado *Liber abbaci*, cuyas primeras páginas nos revelan algo de la vida del autor y de su deuda con la sabiduría árabe en el campo de la matemática:

Me uní a mi padre después de que su Pisa natal le nombrase funcionario en una aduana situada en Bugía [Argelia] para los mercaderes pisanos que abarrotaban la plaza. Él me transmitió su gran conocimiento de la numeración y el cálculo indoarábigo. Disfruté tanto con el aprendizaje que más adelante seguí estudiando matemáticas durante mis viajes a Egipto, Siria, Grecia, Sicilia y Provenza, manteniendo provechosas discusiones y debates con los eruditos de esos lugares. De regreso a Pisa escribí este libro de quince capítulos, que comprende lo mejor, a mi entender, de los métodos indio, árabe y griego.

En sus intercambios comerciales con los mercaderes árabes en los bazares orientales, Fibonacci vio que la práctica europea de usar números romanos y ábacos era engorrosa y hacía perder mucho tiempo. La numeración indoarábiga era extraordinariamente superior y ofrecía soluciones complejas y crecientemente abstractas al cálculo de beneficios y pérdidas. Por ello, Fibonacci explicó detalladamente la naturaleza de la numeración indoarábiga, desde el «0» hasta el «9»; el uso del punto decimal y su aplicación a problemas comerciales prácticos que implicaban sumas, restas, multiplicaciones y divisiones y el cálculo de pesos y medidas, así como las permutas, la carga de intereses y el cambio de divisas. Aunque todo esto ahora parezca muy sencillo, vale la pena recordar que, antes de Fibonacci, los signos de adición (+), sustracción (–) y multiplicación (×) eran desconocidos en Europa.

El tipo de práctica comercial árabe que Fibonacci aprendió procedía a su vez de otros logros, mucho más tempranos, del conocimiento árabe en matemáticas y geometría. Por ejemplo, los principios básicos del álgebra fueron adoptados a partir del término árabe *al-jabru*, que quiere decir «completar». Hacia el año 825 de nuestra era, el astrónomo persa Abu Ja'far Mohammed ibn Mûsâ al-Khowârizmî escribió un libro que incluía las reglas de aritmética para el sistema numérico decimal posicional, titulado *Kitāb al-jābr w'al-muqābala* («Reglas de compleción y reducción»). Su nombre latinizado proporcionó las bases para el posterior estudio de una de las piedras angulares de la matemática moderna: el algoritmo.

El grabado que ilustra las *Peregrinationes* de Bernhard von Breydenbach, publicado por vez primera en 1486 (figura 4), es una representación precisa de cómo el comercio, las matemáticas y los intercambios amistosos con la cultura árabe estuvieron estrechamente relacionados durante los siglos XIV y XV. Éste es el primer ejemplo europeo conocido de reproducción de la escritura árabe en un libro impreso. La ilustración muestra una versión del alfabeto árabe y, debajo, una imagen de un cambista de moneda en plena transacción. Todo ello engloba los intercambios culturales, lingüísticos y financieros que viajeros y comerciantes como Breydenbach hubieran podido esperar en sus estancias en los bazares orientales. Este punto fue mencionado por Gaspar Nicolas, autor de un libro de aritmética publicado en portugués en 1519, en el que escribió:

Sarraceni lingua et littera utitur Arabica hic inferius subimpressa.

Dal	Dal	Kech	Heich	Gym	Tech	Te	Be	Aleph
ذ	د	خ	ح	ج	ث	ت	ب	ا
Ayn	Dach	Ta	Dad	Sad	Schyn	Szyn	Zaym	Re
ع	ظ	ط	ض	ص	ش	س	ز	ر
hehe	Nun	Mym	lam	lam	caph	kaff	ffea	Gaym
ه	ن	م	ل	ل	ك	ق	ف	غ
valfula m. pox	ye	lamalyf	wau					
[illegible]	ي	لا	و					



FIGURA 4. El grabado de Bernhard von Breydenbach, en el que aparecen el alfabeto arábigo y un cambista de moneda (1486), muestra la atención con la que Europa observaba las costumbres, la lengua y el comercio orientales.

«Imprimo esta aritmética porque es algo que Portugal necesita mucho para sus transacciones con los mercaderes de la India, Persia, Arabia, Etiopía y otros lugares».

Los comerciantes de Venecia, Florencia y Génova adoptaron gradualmente los nuevos métodos de Fibonacci, conscientes de que precisaban nuevas formas de contabilizar unas operaciones comerciales internacionales cada vez más complejas. El pago de las mercancías solía efectuarse mediante lingotes de oro o plata, pero a medida que las ventas aumentaban y que en cualquier transacción participaban más de dos personas se necesitaron nuevas formas de comerciar. Una de las innovaciones más importantes fue la letra de cambio, el primer ejemplo de papel moneda. La letra de cambio fue la antecesora del cheque moderno, que se originó a partir del término árabe medieval *sakk*. Cuando ponemos en circulación un cheque utilizamos nuestro crédito disponible en un banco. De forma similar, un comerciante del siglo XIV podía pagar el envío de una mercancía con una letra de cambio emitida por una poderosa familia de banqueros que abonarían la letra cuando ésta fuese presentada al cobro, bien en una fecha determinada o a la entrega del pedido. Las familias de mercaderes que garantizaban tales transacciones sobre trozos de papel pronto se convirtieron en banqueros, además de comerciantes. Estos nuevos banqueros ganaban dinero con estas operaciones cargando intereses según el plazo de tiempo que tardaban en cobrar la letra y manipulando el tipo de cambio entre diferentes divisas internacionales.

Los banqueros de Dios

La Iglesia medieval seguía prohibiendo la usura, que consistía en cargar intereses a un préstamo. Para el teólogo santo Tomás de Aquino: «Recibir usura por dinero prestado es injusto en sí mismo pues es la venta de lo que no existe; por medio de ella se produce la desigualdad, que es contraria a justicia». Los principios religiosos de la cristiandad y el islam prohibían oficialmente gravar los préstamos con intereses. En la práctica, ambas culturas encontraron subterfugios para maximizar sus ganancias financieras. Los banqueros mercantiles podían disfrazar la carga de intereses dejan-

do dinero nominalmente en una divisa y cobrándolo en otra. A este proceso se añadía un tipo de cambio favorable que permitía al banquero obtener un beneficio sobre el importe original. Así, éste mantenía el dinero «depositado» de los mercaderes y, a su vez, daba suficiente «crédito» a otros comerciantes aceptándoles letras de cambio como forma de pago legítima. Otra solución era emplear mercaderes judíos para gestionar transacciones crediticias y actuar como intermediarios comerciales entre ambas religiones, por la simple razón de que los judíos no tenían ninguna prohibición religiosa oficial contra la usura. De este accidente histórico surgió el estereotipo antisemita de los judíos y su presunta conexión con las finanzas internacionales, lo cual es un producto directo de la hipocresía cristiana y musulmana. Esta hipocresía se capta en toda su crudeza en las obras *El judío de Malta*, de Marlowe (escrita aproximadamente en 1590) y en *El mercader de Venecia*, de Shakespeare (publicada en 1594), en sus descripciones de mercaderes judíos que al final resultan ser menos codiciosos y egoístas que las comunidades cristiana e islámica en las que viven.

La acumulación de riqueza y estatus de los banqueros mercantiles puso los fundamentos del poder político y de las innovaciones artísticas que actualmente caracterizan el Renacimiento europeo. Los Medici, famosa familia florentina que dominó la política y la cultura de la ciudad a lo largo del siglo xv, empezaron como banqueros mercantiles. En 1397 Giovanni di Bicci de Medici creó la Banca Medici en Florencia, que pronto perfeccionó el arte del registro y la contabilidad por partida doble, los depósitos y las transferencias bancarias, los seguros marítimos y la circulación rentable de letras de cambio. Los Medici se convirtieron muy pronto en «los banqueros de Dios» haciendo las transferencias de fondos del papado a través de Europa. En 1429 el erudito humanista y canciller florentino Poggio Bracciolini aventuró la opinión de que «el dinero es necesario como los pilares que mantienen el Estado» y que es «muy ventajoso para el bienestar común y la vida cívica». Examinando el impacto de los negocios y el comercio en las ciudades, bien podía preguntarse ¿«cuántas magníficas residencias, distinguidas villas, iglesias, columnatas y hospitales se han construido en nuestra época» con el dinero generado por las grandes casas de mercaderes como la de los Medici en Florencia? Personajes como

Fibonacci y Bracciolini comprendieron que el comercio y los intercambios con Oriente, así como la adopción de formas más sistemáticas de negociar, habían creado las condiciones del arte, la cultura y el consumo del Renacimiento. Especulación, intercambio, riesgo y beneficio son términos procedentes de los negocios y el comercio. Sin embargo, a finales del siglo XV dichos términos contribuyeron en gran medida a que las gentes comprendieran el mundo y su propia identidad personal.

Los grandes turcos

En 1453, la guerra de los Cien Años entre Inglaterra y Francia llegó a su fin. Una de las consecuencias de la paz fue la intensificación del comercio entre el norte y el sur de Europa. En el otro extremo del continente, 1453 presenció otro acontecimiento igualmente trascendental. Fue el año en que el imperio islámico de los otomanos conquistó finalmente Constantinopla, la capital del dos veces centenario Imperio Bizantino. La caída de Constantinopla ante las fuerzas turco-otomanas señaló un cambio decisivo en el poder político internacional y confirmó a los otomanos como el imperio más poderoso de Europa desde los días del Imperio Romano.

El Imperio Otomano surgió en el siglo XIII de una pequeña tribu turca asentada en Anatolia, en la Turquía occidental, cuyas conquistas militares se centraron progresivamente en la invasión de territorios del tambaleante Imperio Bizantino. En el año 330 el primer emperador romano cristiano, Constantino, cambió el nombre de Bizancio por Constantinopla. En 1054 las diferencias entre la Iglesia católica occidental y la Iglesia ortodoxa oriental, con sede en Constantinopla, eran tan irreconciliables que ambas se negaron a reconocer la autoridad de la otra, episodio que se conoce como el Gran Cisma. En el transcurso de la década de 1430, a medida que los turcos se aproximaban a Constantinopla, los intentos cada vez más desesperados de unificar la Iglesia occidental y la oriental y de defender la ciudad fracasaron. En la primavera de 1453 más de cien mil soldados turcos sitiaron Constantiopla, y el 28 de mayo el sultán Mehmet II, conocido con posterioridad como «Mehmet el Conquistador», tomó finalmente la ciudad. La caída de Constanti-

nopla se ha considerado siempre una catástrofe para la cristiandad, y las autoridades eclesiásticas de la época quedaron horrorizadas por la noticia. El renombrado humanista Eneas Silvio Piccolomini (más tarde Pío II) escribió al papa Nicolás V:

> Pero ¿qué es esta terrible noticia que acaba de llegar de Constantinopla? [...] ¿Quién puede dudar de que los turcos desencadenarán su ira sobre las iglesias de Dios? Me duele que el templo más famoso del mundo, Santa Sofía, sea destruido o profanado. Me duele que incontables basílicas de los santos, maravillas de la arquitectura, queden en ruinas o padezcan la profanación de los mahometanos. ¿Qué decir de los innumerables libros que aún no son conocidos en Italia? ¡Ay! ¿Cuántos nombres de grandes hombres perecerán ahora? Esto será la segunda muerte de Homero y la segunda destrucción de Platón.

Como capital del Imperio Bizantino, Constantinopla era una de las últimas conexiones entre el mundo de la Roma clásica y la Italia del siglo XV, pues servía de conducto para la recuperación de gran parte del saber de la cultura clásica. Para Piccolomini, la caída de la ciudad significaba la repetición de la caída del Imperio Romano, así como la destrucción de su cultura, saber y arquitectura a manos de las hordas «bárbaras». La única diferencia era que, en esta ocasión, las hordas eran musulmanas.

En realidad, Mehmet no era el déspota bárbaro que evocaba el imaginario histórico occidental. Su afinidad con las ambiciones políticas y los gustos culturales de sus homólogos italianos era mayor de lo que se cree. Mientras dirigía el sitio de Constantinopla, empleó a varios humanistas italianos para que «leyeran diariamente al sultán la obra de antiguos historiadores como Diógenes Laercio, Herodoto, Tito Livio y Quinto Curcio, así como crónicas de los papas y los reyes lombardos». Mehmet y sus antecesores habían dedicado décadas a conquistar gran parte del territorio grecorromano clásico al que el humanismo italiano del siglo XV volvía su mirada en busca de inspiración. Por tanto, no debe sorprendernos que el cultivado Mehmet compartiera influencias y aspiraciones históricas similares, y que sus hazañas imperiales, como dijo uno de sus cronistas griegos, no fueran «en modo alguno inferiores a las del macedonio Alejandro» (Alejandro Magno). Otro reputado erudito, Jorge de Trebisonda, escribió al sultán diciéndole: «Nadie duda que vos

sois el emperador de los romanos. Quien controla por derecho el centro del imperio es emperador, y el centro del imperio es Constantinopla». A Mehmet pareció sorprenderle que su conquista de Grecia inquietase a los italianos; estaba convencido de que turcos e italianos compartían una herencia troyana común, ¡y ello le indujo a pensar que a los italianos les complacería su victoria sobre un viejo enemigo mutuo! Aunque Piccolomini temía la destrucción y profanación religiosa de Constantinopla, lo que hizo Mehmet fue embarcarse de inmediato en un ambicioso programa de construcciones que apoyase sus aspiraciones a la autoridad imperial. Eso conllevó la repoblación de la ciudad con mercaderes y artesanos judíos y cristianos, y la fundación del Gran Bazar que confirmó la primacía como centro del comercio internacional de la ciudad, a la que cambió el nombre por Estambul, que significa «trono» o «capital».

Para muchas potencias europeas la ascensión al poder de Mehmet no supuso una catástrofe, sino más bien lo contrario. A los pocos meses de la caída de Constantinopla, Venecia y Génova enviaron delegaciones que lograron reanudar las relaciones con la ciudad y los territorios otomanos, de una extensión mucho mayor que antes. En la primavera de 1454 Venecia firmó un tratado de paz con Mehmet, otorgándole un trato comercial preferente. El dogo veneciano manifestó: «Nuestra intención es vivir en paz y amistad con el emperador turco». El restablecimiento de relaciones comerciales amistosas se vio asimismo acompañado de transacciones culturales y artísticas. En 1461, Sigismondo Malatesta, el temido señor de Rímini, envió a Estambul a uno de sus cortesanos, el artista Mateo de Pasti, «para pintar y esculpir» al sultán, con la esperanza de formalizar una alianza militar con los otomanos contra Venecia. Los arquitectos venecianos Filarete y Michelozzo fueron también atraídos por Mehmet como posibles encargados de construir su ambiciosa nueva residencia, el Palacio de Topkapi que, según un embajador veneciano del siglo XVI, «todo el mundo admiraba como el más bello, confortable y maravilloso del mundo».

Mehmet no sólo no destruyó los textos clásicos del mundo antiguo, sino que su biblioteca, conservada en su mayor parte en el Palacio de Topkapi, en Estambul, revela que atesoraba esos libros con el mismo celo que sus homólogos italianos. El sultán poseía ejemplares de la *Geografía* de Ptolomeo, los *Cánones* de Avicena, la *Sum-*

ma contra gentiles de Aquino, la *Ilíada* de Homero y otros textos griegos, hebreos y árabes. Tan grande era su reputación, que en 1482 el humanista florentino Francesco Berlinghieri dedicó su nueva traducción latina de la *Geografía* ptolemaica a «Mehmet de los otomanos, príncipe ilustrado y señor del trono de Dios». Cuando Berlinghieri tuvo conocimiento de la repentina muerte del sultán, ¡se apresuró a corregir su traducción y dedicarla a su sucesor, Bayaceto II! En 1479 el dogo veneciano «alquiló» a Gentile Bellini a Mehmet. Giorgio Vasari escribió: «Gentile no llevaba mucho tiempo allí [en Constantinopla] cuando pintó un retrato al natural del emperador tan extraordinario que fue tenido por milagroso». Se trata del hermoso retrato que Bellini pintó de Mehmet que aún cuelga en las paredes de la National Gallery de Londres (lámina 2). El maestro regresó a Venecia cargado de regalos del emperador, quien, «además de otorgarle muchos privilegios, puso alrededor de su cuello una cadena labrada a la manera turca, cuyo peso equivalía a 250 coronas de oro». Este obsequio arroja nueva luz sobre el cuadro *La predicación de san Marcos en Alejandría*, obra de Gentile y de su hermano Giovanni. En la base del púlpito de Marcos, situado en primer plano, se ve sin lugar a dudas un autorretrato de Gentile, y de su cuello cuelga la cadena que el sultán le regaló. Bellini muestra con orgullo los frutos del mecenazgo de Mehmet, y se sirve de sus experiencias en Estambul para añadir detalles exóticos a su representación de Alejandría. Se pone de manifiesto que el mecenazgo del sultán no era algo de lo que avergonzarse, sino un signo de distinción.

Diversos mandatarios italianos reconocieron el poder del sultán encargando objetos artísticos en su honor. En abril de 1478 Giuliano de Medici, hermano de Lorenzo, fue asesinado por Bernardo Bandini Baroncello como fruto de la «conspiración de los Pazzi», de infausta memoria. Bernardo huyó a Estambul, pero fue arrestado por orden de Mehmet y devuelto a Florencia, donde posteriormente fue ejecutado convicto de asesinato. Para expresar su gratitud, Lorenzo encargó al artista florentino Bertoldo de Giovanni una medalla con la efigie de Mehmet. Su anverso muestra el perfil del sultán, y en el reverso aparece triunfante, conduciendo un carro que contiene personificaciones de los territorios derrotados en Europa y Asia ahora bajo su control. Como otras medallas de este estilo realizadas para el sultán, ésta se inspira en temas y motivos grecorroma-

nos, y es indudable que Lorenzo de Medici pensaba que el sultán los reconocería. Este encargo artístico era un halago destinado a celebrar los logros de un rival con el que se compartía una herencia intelectual y artística común.

En el siglo XV no había fronteras geográficas o políticas claras entre Oriente y Occidente. Fue mucho más tarde, en el siglo XIX, cuando la creencia en la total separación cultural y política entre el Oriente islámico y el Occidente cristiano impidió el normal intercambio comercial, artístico y de ideas entre ambas culturas. Europa era plenamente consciente de que la cultura, las costumbres y la religión del islam eran muy distintas de la suya, y a menudo ambas partes se enfrentaban en conflictos militares. Sin embargo, lo cierto es que los intercambios materiales y comerciales entre ellas se veían poco afectados por la hostilidad política y, en cambio, la competitividad de las transacciones comerciales y los intercambios culturales produjeron un ambiente propicio para el desarrollo de ambos bandos.

El conflicto Oriente-Occidente persistió, pero los sucesores imperiales de Mehmet mantuvieron el diálogo cultural, político y comercial con Europa, intercambiando desde seda, caballos, alfombras y tapices hasta porcelana, tulipanes y armamentos. En 1482 el príncipe Cem Sultan, hijo de Mehmet, desafió sin éxito a su hermano, el futuro Bayaceto II, para hacerse con la corona imperial. Huyó a Rodas, después a Francia, y finalmente fue recluido en Roma desde 1489 bajo custodia papal. Su misteriosa muerte en Nápoles en 1495 puso fin a las esperanzas europeas de situar un personaje favorable en el trono otomano. Sin embargo, ello no impidió que Bayaceto continuase atrayendo a mercaderes y artistas italianos, invitando a Leonardo y Miguel Ángel a que trabajasen para él en Estambul. La subida al trono de Solimán el Magnífico en 1520 intensificó los intercambios artísticos y diplomáticos. Este sultán estableció un activo sistema de comercio bidireccional de caballos, tapices y joyas. Pietro Aretino, uno de los más reputados humanistas italianos, quedó especialmente impresionado por Solimán, y le escribió para ofrecerle sus servicios en 1532. En 1533 la firma Dermoyen, dedicada a la fabricación de tapices, envió un equipo de tejedores y mercaderes a Estambul para que confeccionasen tapices para el sultán. Sin duda a los Dermoyen les impresionaba la esplendidez con la que Solimán invertía en objetos de arte, como la des-

lumbrante corona imperial que adquirió a un consorcio de orfebres venecianos en 1532. En aquella época los turcos habían vuelto a sitiar Viena, y Solimán cabalgó alrededor de los muros de la ciudad ciñendo su magnífica corona, provocando así de modo deliberado a los Habsburgo, defensores de la ciudad. Esta actitud complacía enormemente a los franceses, viejos aliados del sultán. En 1570 los otomanos se aliaron también con la corona inglesa, que buscaba el apoyo turco para frustrar las ambiciones imperiales de Felipe II, rey de España. Los turcos se convirtieron en una potencia política tan formidable en la Europa de finales del siglo XVI que el humanista francés Michel de Montaigne escribió: «El Estado más poderoso, mejor asentado que existe hoy en el mundo es el de los turcos».

Aires de cambio

Tras la toma de Constantinopla, el Imperio Otomano no impidió los contactos culturales entre Oriente y Occidente, si bien les puso un precio. La administración otomana gravó con cuantiosos impuestos el paso por las rutas terrestres hacia Persia, Asia central y China, aunque ello provocó la creación de otros sistemas de comerciar. Por otro lado, el final de la guerra de los Cien Años favoreció la mayor circulación comercial entre el norte y el sur de Europa, lo que aumentó la demanda de productos exóticos procedentes de Oriente. Esto aceleró el ritmo y la magnitud de los intercambios comerciales e hizo que los Estados cristianos europeos buscasen formas de eludir los elevados impuestos sobre el transporte de mercancías desde Oriente a Occidente. La mayor parte de estos productos se pagaba con lingotes de oro y plata europeos. Las minas de metales preciosos del centro de Europa se agotaban, los precios subían y era preciso encontrar nuevas fuentes de ingresos, lo que contribuyó a intensificar las exploraciones y los descubrimientos.

Durante siglos, el oro había llegado a Europa a través del norte de África y de las rutas de las caravanas transaharianas. El cartógrafo judío Abraham Cresques supo captar el deseo europeo del oro africano en su *Atlas catalán*, realizado en 1375 para Carlos V de Francia (lámina 3). En el mapa de África noroccidental, Cresques representó al legendario «Musa Mansu», señor de Guinea, sentado so-

bre dos de los sitios clave relacionados con el tráfico sahariano de oro, Mali y Tombuctú. En sus manos sostiene un orbe áureo, y a su derecha una leyenda reza: «Tan abundante es el oro que se encuentra en su país que es el rey más rico y noble en la tierra».

Por exótico que parezca el mapa de Cresques, ofrece una descripción razonablemente precisa del tráfico de oro desde las minas de Sudán hasta los enclaves comerciales de la periferia sahariana como Sijilmasa, Wargla y Tombuctú. A partir de aquí se hacían los lingotes, que pasaban a Marrakech, Túnez, El Cairo y Alejandría, donde, según un mercader veneciano: «Los italianos y otros cristianos lo compramos a los moros con las diversas mercancías que les damos». Mitad fábula, mitad realidad, el mapa de Cresques muestra lo que Europa quería de África a finales del siglo XVI. Enseña también cómo Portugal pudo transformar en ventaja su anteriormente marginal y aislada posición en el confín occidental de Europa. A partir de 1420 los portugueses empezaron a colonizar las islas atlánticas de Madeira, las Canarias y las Azores con fines comerciales. Sin embargo, la corona y los mercaderes de ese país advirtieron pronto que los viajes por vía marítima a lo largo de la costa africana podían introducirles en el tráfico de oro y especias desde su origen. Era una forma audaz de eludir los impuestos fijados sobre las rutas terrestres a través de los territorios otomanos.

Sin embargo, un proyecto tan ambicioso implicaba organización y capital. A mediados del siglo XV mercaderes alemanes, florentinos, genoveses y venecianos patrocinaban los viajes portugueses por la costa de África oriental, ofreciendo un porcentaje de sus ganancias al rey. Entre 1454 y 1456 el mercader veneciano Alvise Cadamosto navegó por la costa africana, viajando vía Cabo Blanco hasta el río Senegal y después hasta Cabo Verde (abarcando los actuales Senegal y Gambia). Tras desembarcar en Cabo Blanco, se interesó mucho por los mercaderes árabes que transitaban la ruta transahariana hacia el interior:

> Estos hombres van a la tierra de los negros, y también a la más cercana Berbería [norte de África]. Son muy numerosos y poseen muchos camellos, en los que cargan latón y plata de Berbería y otras cosas hacia Tanbutu [Tombuctú] y la tierra de los negros. De ahí vuelven cargados de oro y pimienta, que transportan hasta aquí.

No sólo oro llegaba hasta Europa a través de estas complejas rutas comerciales africanas. Mientras viajaba por el reino del jefe de una tribu llamado «Budomel», en el sur de Senegal, Cadamosto permutó siete caballos «por los que en conjunto originalmente pagué unos trescientos ducados» por cien esclavos. Para el veneciano, éste fue un trato fortuito pero sumamente rentable, basado en un intercambio, aceptado por ambas partes, según el cual por cada caballo le daban de nueve a catorce esclavos (se calcula que en aquella época en Venecia había más de tres mil esclavos). En un escrito fechado en 1446, Cadamosto estimaba que «cada año los portugueses se hacen con mil esclavos de Arguim», individuos estos que eran llevados a Lisboa y vendidos por toda Europa. Este comercio representa uno de los lados más oscuros del Renacimiento, y supone el inicio de un tráfico de esclavos transatlántico que llevó a la miseria y al sufrimiento a millones de africanos durante los siglos siguientes, y que se prolongó hasta mucho después de la abolición oficial de la esclavitud en 1834. Resulta ocioso señalar hasta qué punto las economías que financiaban los grandes logros culturales del Renacimiento se beneficiaron de este despiadado comercio de vidas humanas.

El oro, la pimienta, los tejidos y los esclavos africanos que llegaban a la Europa continental, junto a las mercancías importadas de Oriente, sembraron también las semillas de la concepción geográfica global del mundo de la primera modernidad. En 1492, en vísperas del primer viaje de Colón al Nuevo Mundo, el mercader de tejidos alemán Martin Behaim creó un objeto que significaba la fusión de la economía global y la innovación artística características de la época. Se trata del primer globo terráqueo conocido del mundo (figura 5). Profusamente ilustrado con más de 1.100 nombres de lugares y 48 miniaturas de reyes y gobernantes, el globo de Behaim contiene también detalladas leyendas que describen mercancías, prácticas mercantiles y rutas comerciales a lo largo del mundo conocido. Más que un exquisito ejemplo de erudición geográfica, el globo era un mapa comercial del mundo del Renacimiento, creado por alguien que reunía las condiciones de mercader y geógrafo a la vez. Behaim registró sus propias experiencias comerciales en África occidental entre 1482 y 1484, y éstas dan alguna indicación sobre el motivo de sus viajes. Zarpó «con diversos bienes y mercancías para vender y cambiar», entre las que se con-



Figura 5. Primer globo terráqueo realizado en Nüremberg en 1492 por el mercader alemán Martin Behaim a su regreso del África oriental. La única ausencia llamativa es América.

taban «18 caballos con costosos arneses, para ser ofrecidos a los reyes moros», así como «varias muestras de especias para enseñárselas a los moros, para que así puedan saber qué es lo que buscamos en su país». Especias, oro y esclavos: éstos fueron los productos que espolearon la creación de la primera imagen verdaderamente global del mundo de la primera modernidad.

Tales influencias culturales y comerciales no iban sólo en una única dirección. Según un cronista portugués: «En este reino del Congo producen tejidos con una textura similar al terciopelo, algunos de ellos realizados con satén aterciopelado, tan bellos que en Italia no se ha visto nada igual». Otro cronista señaló: «En Sierra Leona los hombres son muy inteligentes y hacen objetos sumamen-

te bellos, como cucharas, saleros y empuñaduras de dagas». He aquí una referencia directa a las notables tallas que posteriormente se denominaron «marfiles afroportugueses». Tallados por artistas africanos de Sierra Leona y Nigeria, estas bellas obras de arte fundieron el estilo africano con motivos europeos para crear un objeto híbrido único en ambas culturas. Saleros y olifantes (cuernos de caza) fueron ejemplos especialmente abundantes de dichas tallas, que poseyeron personajes tan diversos como Alberto Durero y la



FIGURA 6. Salero afroportugués, de autor anónimo, de principios del siglo XV, diseñado por viajeros portugueses y tallado por artesanos africanos: el resultado es un objeto artístico totalmente nuevo.

familia Medici. Un salero que llama poderosamente la atención, datado a principios del siglo XVI (figura 6), representa cuatro personajes portugueses que sostienen una cesta sobre la que navega un barco portugués. El marinero que mira desde la cofa supone un toque añadido de humor. Los detalles de la indumentaria, el armamento y las jarcias se inspiran obviamente en una minuciosa observación y en los encuentros con navegantes lusos. Los estudiosos creen que estas tallas se hacían expresamente para exportarlas a Europa. Por otra parte, estos objetos revelan un nivel de interacción e intercambio cultural que va mucho más allá de los supuestos tradicionales sobre los contactos entre la Europa renacentista y África. Demuestran también que el diseño africano ejerció una notable influencia en el arte y la arquitectura renacentistas europeas. Los delicados encordados, trenzados y sinuosidades de estas tallas dejaron huella en la arquitectura del Portugal del siglo XVI, época en la que este país empezó a erigir monumentos para celebrar su primacía comercial en África y el Lejano Oriente.

En 1492, mientras Behaim terminaba su globo y los artesanos de Sierra Leona tallaban sus marfiles, Cristóbal Colón zarpó de España en un viaje por el Atlántico occidental. Cuando el navegante desembarcó en las Bahamas el 10 de octubre de 1492, añadió otra pieza, un «Nuevo Mundo» en Occidente, al rompecabezas global del Renacimiento de Behaim. En el transcurso de un siglo, geógrafos europeos como Abraham Ortelius y Gerardo Mercator crearon un mapa del mundo que parece sorprendentemente moderno. Sin embargo, esta afirmación del dominio global europeo resultó ser, en los quinientos años siguientes, cualquier cosa menos armoniosa y «civilizadora».

Capítulo 2

El programa humanista

La indignidad del hombre

En noviembre de 1466, Jorge de Trebisonda, uno de los humanistas más prestigiosos del siglo xv, languidecía en una cárcel romana por orden de su mecenas, el papa Pablo II. En su calidad de erudito versado en la lengua griega, tan pronto llegó a Venecia el de Trebisonda se situó como uno de los brillantes practicantes de las nuevas artes intelectuales y educativas de la época inspiradas por los autores clásicos griegos y romanos. Utilizando sus vastos conocimientos de latín y griego, pronto adquirió notoriedad con la publicación de manuales de retórica y lógica, así como con sus comentarios y traducciones de las obras de Aristóteles y Platón. Su reputación se ve reflejada en un informe sobre su actividad en el Consejo de Florencia en 1439, donde se cuenta:

> [...] Jorge de Trebisonda daba clases en público y en privado, en su propia casa, de diversas materias y de griego y latín, así como de lógica y filosofía; redactó una *Dialéctica* para que sus alumnos pudieran aprender [lógica] y de igual modo elaboró una *Retórica* que fue muy alabada. Solía pedir muchos ejercicios a sus alumnos. En aquella época no había en Florencia un hombre más dotado que él para la enseñanza, destacando además por sus conocimientos y elocuencia.

En 1450, Jorge de Trebisonda era secretario papal y destacado profesor del nuevo currículo en humanidades, los llamados *studia humanitatis*, en el Studio Romano, patrocinado por el papa Nicolás V. Sin embargo, otros doctos humanistas más jóvenes pronto

empezaron a criticar sus traducciones; impartieron cursos que rivalizaban con el suyo y debilitaron su posición en Roma. En 1465 se dirigió a Estambul, la antigua Constantinopla y nueva capital de Mehmet el Conquistador. Conocedor de los intereses intelectuales de éste, escribió un prefacio a la obra del geógrafo griego Ptolomeo que dedicó al sultán «En la creencia de que en la vida presente no hay nada mejor que servir a un rey sabio y que filosofa sobre las grandes cuestiones». También dedicó al sultán su comparación de Aristóteles y Platón, y regresó a Roma para componer una serie de cartas a Mehmet, en las que afirmaba: «Nunca ha habido un hombre, ni lo habrá jamás, a quien Dios haya concedido mayor oportunidad de dominar el mundo que a vos». Sus cartas y dedicatorias de persuasiva retórica sugieren que, aparentemente, a su autor no le desagradaba la idea de entrar al servicio de Mehmet. El papa no se inmutó, y encarceló al de Trebisonda tras conocer sus devaneos intelectuales con el sultán. Tras una breve estancia en prisión se dirigió a Budapest, ciudad en la que residió un tiempo, regresando luego a Roma, donde pudo ver que sus libros de retórica y dialéctica volvían a popularizarse gracias a la distribución propiciada por un nuevo invento: la imprenta.

Este capítulo estudia el auge de uno de los términos filosóficos más complejos y controvertidos, el humanismo renacentista, así como su estrecha relación con uno de los avances tecnológicos más importantes del mundo premoderno, la invención de la imprenta. Lo que ambos avances tenían en común eran los libros. A principios del siglo XV, el alfabetismo y los libros eran patrimonio de una pequeña élite internacional radicada en centros urbanos, como Constantinopla, Roma y Venecia. A finales del XVI, el humanismo y la prensa escrita desencadenaron una revolución en la manera en que la élite y los sectores populares se relacionaban con la lectura, la escritura y el estatus del conocimiento, transmitido mediante el libro impreso, y que se centró principalmente en el norte de Europa.

La carrera de Jorge de Trebisonda abarca un momento crucial para el pensamiento intelectual y la historia del libro. Fue una época en la que toda una generación de intelectuales desarrolló un nuevo método de enseñanza, denominado *studia humanitatis*, derivado de los autores clásicos griegos y romanos. Estos eruditos se denominaron «humanistas» y se dedicaron a la ingente tarea de estudiar,

traducir, publicar y enseñar los textos del pasado como medio de comprender y transformar su propio presente. El humanismo renacentista sustituyó gradualmente la tradición medieval escolástica de la que procedía, y promovió el estudio sistemático de las obras clásicas como elemento clave para la formación del individuo preparado, culto y civilizado que empleaba estos conocimientos para abrirse paso en el mundo cotidiano de la política, el comercio y la religión.

El éxito del humanismo se debió a lo que teóricamente ofrecía a sus seguidores. Por una parte, fomentaba la creencia en que el dominio de los clásicos convertía a quien seguía esa formación en una mejor persona, más «humana», capaz de reflexionar sobre los problemas éticos y morales a los que hombres y mujeres debían enfrentarse en su mundo social. En segundo lugar, convencía a estudiantes y mecenas de que el estudio de los textos clásicos proporcionaba los conocimientos prácticos necesarios para desempeñar una futura carrera como embajador, abogado, sacerdote o secretario en los diversos estratos de la administración burocrática que empezaba a surgir en toda la Europa del siglo XV. La formación humanista en los ámbitos de la traducción, la redacción epistolar y las intervenciones en público se consideró una educación muy competitiva para quienes deseaban integrarse en la élite social.

Esto dista mucho de la imagen romántica e idealizada del humanismo que recuperaba las grandes obras de la cultura clásica y absorbía su sabiduría para crear una sociedad civilizada. El humanismo renacentista tenía un objetivo claramente pragmático, que era el de proporcionar un marco para el desarrollo profesional y, especialmente, formar hombres para el gobierno. Los estudios de humanidades modernos se construyeron a partir del mismo modelo (de hecho, el término procede de los *studia humanitatis* latinos). Promete los mismos beneficios y puede decirse que conserva los mismos errores. Se basa en el supuesto, totalmente aceptado hoy en día, según el cual el estudio no vocacional de las artes liberales convierte a quien lo realiza en una persona más civilizada, y le proporciona la habilidad lingüística y retórica necesarias para desempeñar con éxito su carrera profesional. Sin embargo, este supuesto no está exento de tensiones, cuyo origen se remonta a las prácticas ideológicas del temprano humanismo renacentista: por ejemplo, la contradicción entre la exagerada autoridad con la que se investía

al profesor y al ideal de la libertad de pensamiento, y la realidad del aprendizaje memorístico y la conformidad intelectual.

Muchos de estos conflictos pueden observarse en la carrera de Jorge de Trebisonda, que revela que el desarrollo del humanismo renacentista era un negocio práctico e intelectualmente extenuante que implicaba la minuciosa detección, traducción, edición, publicación y enseñanza de los textos clásicos. La combinación de escritura, traducción y enseñanza que practicaba el de Trebisonda indica que el éxito del humanismo se forjó básicamente en las aulas, como preparación práctica para un empleo. Las dificultades que entrañaba la formación humanística provocaron la introducción de nuevos *curricula* y métodos de enseñanza. El humanismo se basó en la creación de una *comunidad* académica que enseñaba y difundía sus ideas, aunque sus seguidores también discrepaban sobre la naturaleza y la dirección en la que éste debía avanzar, lo que llevó a las violentas disputas y amargas rivalidades que Jorge experimentó y que pusieron su carrera en entredicho. El humanismo ofrecía sus conocimientos a una élite gobernante a la que persuadió del valor de la competencia lingüística, retórica y administrativa que proporcionaba la formación humanista. Sin embargo, esta pragmática promoción del humanismo no estaba exenta de problemas, como Jorge descubrió al intentar traspasar su adhesión intelectual y su competencia humanística de un poderoso mecenas (el papa Pablo II) a otro (Mehmet el Conquistador). A consecuencia de ello, el humanismo concentró sus esfuerzos en difundir sus métodos a través de las aulas y el revolucionario medio de la imprenta. La alianza entre ambos permitió a los eruditos distribuir copias normalizadas de sus publicaciones en grandes cantidades, que superaban en mucho las posibilidades de la producción manuscrita de los copistas. El efecto de esta asociación fue aumentar la alfabetización y el número de escuelas, y que se pusiera un énfasis sin precedentes en la educación como instrumento de socialización.

Los persuasores

La historia del humanismo renacentista empieza con Petrarca, escritor y erudito italiano del siglo XIV. Petrarca estaba estrechamen-

te vinculado con la sede papal en Aviñón, Francia, en la que su padre trabajaba como notario y experto conocedor del arte de administrar la multitud de documentos generada por los asuntos papales. Petrarca recurrió a estas tradiciones eruditas para canalizar su interés en las cualidades retóricas y estilísticas de diversos escritores romanos clásicos entonces olvidados, especialmente Cicerón, Tito Livio y Virgilio. Empezó reuniendo textos como la *Historia de Roma*, de Livio, cotejando diversos fragmentos manuscritos, corrigiendo corrupciones en el lenguaje e imitando su estilo al escribir una forma del latín lingüísticamente más fluida y retóricamente persuasiva.

Al propio tiempo recorrió bibliotecas y monasterios en busca de textos clásicos, y en 1333 descubrió un manuscrito del discurso del estadista y orador romano Cicerón titulado *Defensa del poeta Arquías*, en el que se trataban las virtudes de los *studiis humanitatis*. Petrarca describió el discurso como un documento «lleno de magníficas alabanzas a los poetas». Cicerón fue crucial para Petrarca y el posterior desarrollo del humanismo porque ofrecía una nueva forma de pensar cómo el individuo culto conjugaba la vertiente filosófica y contemplativa de la vida con su dimensión más activa y pública. En su famoso texto *Sobre el orador*, Cicerón planteó este problema comparando la retórica y la oratoria con la filosofía. Para este autor: «Todo el arte de la oratoria se abre a la luz pública, y en cierta medida tiene que ver con la práctica común, las costumbres y la forma de hablar de la humanidad». La filosofía, por su parte, implicaba la contemplación privada, lejos de «los intereses públicos» y, de hecho, divorciada «de cualquier tipo de negocio». Petrarca adoptó la distinción ciceroniana en su tratado *De vita solitaria* al discutir el papel del filósofo y el del orador:

> Sus formas de vida, tan diferentes, y los fines totalmente opuestos que persiguen me hacen creer que los filósofos han pensado siempre de forma distinta a la de los oradores. Pues los esfuerzos de estos últimos se dirigen a lograr el aplauso de la multitud, mientras que los primeros aspiran —si lo que dicen es cierto— a conocerse a sí mismos, a devolver el alma a su ser, y a despreciar la gloria vana.

Éste era el programa del humanismo petrarquiano: la unificación de la búsqueda filosófica de la verdad individual, y la más

pragmática capacidad de desenvolverse adecuadamente en la sociedad mediante el uso de la retórica y la persuasión. Para lograr el equilibrio perfecto, el individuo civilizado necesitaba una rigurosa formación en las disciplinas de los *studia humanitatis*: gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral.

Tan brillante argumento confirió al primero de los humanistas un poder y prestigio mayores de los que sus predecesores escolásticos gozaron jamás. El escolasticismo medieval formó estudiantes en latín, redacción epistolar y filosofía, pero, por lo general, sus profesores y pensadores estaban supeditados a las autoridades (habitualmente la Iglesia) para las que trabajaban. La definición ciceroniana del humanista cívico, capaz de filosofar sobre la humanidad mientras formaba a la élite en el arte de la oratoria y la persuasión, dio al humanismo y sus practicantes mayor autonomía para «vender» sus ideas a instituciones políticas y sociales. Sin embargo, el humanismo nunca fue un movimiento explícitamente político, aunque algunos de sus practicantes se prestaban de buen grado, como se mostraría con el tiempo, a adecuar su disciplina a las ideologías políticas donde y cuando les conviniese.

Uno de los máximos representantes del humanismo renacentista del siglo XV fue Leonardo Bruni. Durante su carrera ejerció como secretario papal (1405) y canciller de la república florentina (1410). Contribuyó a la recuperación del griego clásico, pues tradujo al latín obras de Aristóteles, Platón y Jenofonte. Bruni rindió homenaje a Petrarca por «haber devuelto la vida a los *studia humanitatis* cuando casi se habían extinguido, y abrirnos el camino mostrándonos la manera de adquirir conocimientos». Uno de sus tratados más famosos fue su *Laudatio Florentinae Urbis* («Elogio a la ciudad de Florencia»), escrito aproximadamente en 1400. El texto comienza a la manera ciceroniana clásica, afirmando que «Florencia es de una naturaleza tal que en toda la Tierra no se puede encontrar una ciudad más espléndida y distinguida [...] de tan admirable excelencia que nadie puede equiparar su elocuencia con ella». Bruni despliega aquí sus habilidades retóricas como orador ciceroniano, realizando un ejercicio formal de retórica y dialéctica (persuasión mediante argumentos).

Los humanistas se consideraban oradores y retóricos, maestros del estilo más que políticos. Sin embargo, el acceso a los pasillos

del poder político fue el oxígeno del que se alimentó el humanismo. El *Laudatio* de Bruni no debe interpretarse simplemente como un ejemplo del refrendo humanista de los valores cívicos republicanos de ciudades como Florencia. Los escritos humanistas no pueden tomarse al pie de la letra, error que se comete a menudo, pues eran ejercicios estilísticos y retóricos sumamente formales, que se complacían en la dialéctica de pros y contras sobre algún tema concreto. El elogio literario de una ciudad no era más que uno de los muchos ejercicios estilísticos practicados por Bruni y sus colegas humanistas. Seguramente, Bruni esperaba que su *Laudatio* contribuyese a su fortuna como funcionario político en Florencia, si bien sus traducciones de otros textos muestran que apoyar otras ideologías políticas no le causaba mucha incomodidad. En 1435 terminó de traducir, directamente del original griego, la *Política* de Aristóteles. Dedicó magníficos ejemplares de presentación al papa Eugenio IV y a Alfonso, rey de Aragón (ambos encarnizados rivales políticos). En su dedicatoria al rey, afirmó que el texto aristotélico era «un gran y rico instrumento para el gobierno de un reino, y una valiosa guía para un rey». El triunfo del humanismo reside en su capacidad de emplear sus habilidades retóricas, oratorias y dialécticas para convencer a diversos y potenciales patrones políticos, ya fuesen republicanos o monárquicos, de la utilidad de sus servicios.

¡Vuelta a empezar!

A mediados del siglo XV la práctica del humanismo se difundió a través de escuelas, universidades y cortes. Su énfasis en la retórica y el lenguaje hizo que el estatus del libro como objeto material e intelectual cobrase nueva importancia. Las correcciones humanistas acerca de cómo hablar, traducir, leer y escribir latín se centraron todas en el libro como objeto perfectamente manejable mediante el cual difundir estas ideas. Una copia manuscrita de finales del siglo XV de la *Gramática* latina de Diomedes ofrece un buen ejemplo del tipo de enseñanza que impartían los profesores renacentistas (figura 7). También está escrita en la nueva grafía humanista, que sustituyó a la escritura medieval gótica y rechazó las abreviaciones y fu-



Figura 7. La clase humanista, a partir de un manuscrito iluminado de la *Gramática* de Diomedes de finales del siglo xv. Los alborotos y la estricta disciplina eran características comunes de la educación renacentista.

siones de letras propias de aquélla, haciendo los textos mucho más accesibles.

Pero ¿cómo trabajaban estos humanistas en la práctica? Las dos ilustraciones de la parte inferior de la *Gramática* de Diomedes nos da cierta idea de la distancia entre los postulados intelectuales del humanismo y la realidad. A la derecha vemos una escena de una típica aula renacentista: el profesor humanista imparte clase a un grupo de muchachos distraídos. A la izquierda, este mismo profesor castiga a un alumno propinándole unos enérgicos azotes en el trasero.

Podemos encontrar un ejemplo particularmente claro de esta distancia entre la teoría humanista y su práctica en clase en la carrera de Guarino Guarini de Verona (1374-1460), uno de los profesores humanistas más respetados. Guarino estudió griego en Constantinopla y regresó a Italia en 1408 provisto de una serie de manuscritos griegos con los que se forjó una formidable reputación como traductor, maestro y conferenciante. En 1429 empezó a trabajar para la dinastía Este, en Ferrara, donde abrió una famosa escuela de la que surgió la nueva facultad de arte de la universidad de dicha ciudad, en la que fue profesor de retórica a partir de 1436.

El éxito de Guarino como docente se debió a su capacidad de vender, a estudiantes y mecenas, una versión de la educación humanista que combinaba valores humanos cívicos con habilidades sociales prácticas de gran importancia para el progreso social. En una clase introductoria a Cicerón, Guarino preguntaba retóricamente:

> ¿Qué mejor objetivo pueden perseguir nuestros pensamientos y esfuerzos que los preceptos y estudios en artes mediante los cuales nos guiamos, ordenamos y gobernamos a nosotros mismos, nuestros hogares y nuestros cargos políticos? [...] Por tanto, continuad como habéis empezado, excelentes jóvenes y gentilhombres, y perseverad en estos estudios ciceronianos que llenan vuestra ciudad de fundadas esperanzas respecto a vosotros, y con los que obtendréis honor y bienestar.

Ésta es la ideología del humanismo renacentista. Una visión difundida por un grupo de profesores y eruditos versados en el arte de la retórica y la persuasión; por ello no sorprende que fuera aceptado con tanta rapidez en su época, y que hoy en día se siga creyendo en él.

Sin embargo, las clases de Guarino no produjeron necesariamente los ciudadanos humanos, de élite, que prometían. La formación que impartía este humanista comprendía una extenuante inmersión en gramática y retórica, para la cual los alumnos tenían que extremar su diligencia en la toma de apuntes, la memorización de textos y la repetición oral de éstos, así como la imitación retórica en una aparentemente interminable serie de ejercicios básicos. Quedaba poco tiempo para reflexionar filosóficamente sobre los textos sometidos a análisis, y los apuntes de clase de los estudiantes sólo revelan unas nociones muy básicas de las nuevas formas de expresión oral y escrita que, según los humanistas como Guarino, eran la base de la educación humanista. Estas lecciones elementales de lenguaje y retórica preparaban a los estudiantes para obtener un empleo básico en el estamento legal, político y religioso, si bien esto estaba muy lejos de las esperanzadoras perspectivas prometidas por Guarino en sus clases introductorias.

El enfoque que este humanista defendía también pudo tener efectos más perversos. Sus métodos complacían a sus mecenas políticos. Las repetitivas prácticas de los estudiantes en los sutiles aspectos de la gramática fomentaban la pasividad, obediencia y docilidad de éstos y, si se apartaban de las normas, se les aplicaban de manera rutinaria las disciplinas y correctivos que se muestran en la *Gramática* de Diomedes. Guarino también fomentaba explícitamente las actitudes serviles para con los políticos de la élite gobernante, bien fuesen republicanos (como en el caso de sus mecenas, la familia Este) o monárquicos:

> Todo lo que el gobernante decrete debe aceptarse con serenidad y aparente agrado, pues los hombres que actúan de tal modo son caros a sus patrones, que les confían puestos de mayor responsabilidad, obteniendo así su prosperidad y la de sus familias.

En la práctica, las pretensiones retóricas del humanismo sobre una nueva concepción del individuo hicieron que gran parte de los estudiantes lograsen un empleo en la base del Estado político emergente. Guarino procuraba cerciorarse de que una más de las habilidades prácticas necesarias para tales empleos fuese la conformidad política, pues ello garantizaba el mecenazgo de la élite go-

bernante para las escuelas y universidades que difundían los ideales del humanismo.

EL LUGAR DE LA MUJER EN EL HOGAR HUMANISTA

De la retórica humanista sobre la dignidad humana bien cabría esperar que también proporcionase nuevas oportunidades intelectuales y sociales a las mujeres. En realidad, la relación del humanismo con las mujeres era bastante más ambivalente. En su tratado *Sobre la familia* (1444), el humanista italiano Leon Battista Alberti definió la visión humanista del hogar doméstico, propiedad de los hombres pero regido por las mujeres:

> Los asuntos domésticos poco importantes los dejo al cuidado de mi mujer [...] poco respeto mereceríamos si nuestra esposa se afanase en el mercado entre los hombres, a la vista del público. También me parece un poco degradante estar callado en casa, entre mujeres, cuando tengo cosas varoniles que hacer entre hombres, conciudadanos y dignos y distinguidos forasteros.

Inspirándose en Cicerón y en la obra *Oeconomicus*, del escritor griego Jenofonte, Alberti creó una visión muy influyente de la división sexual del trabajo y la economía doméstica. El elocuente hombre público se compara con su callada y doméstica esposa, que permanece «encerrada en casa», y cuya única formación tiene que ver con el gobierno del hogar. Para asegurar que todo se mantenga en orden, el marido revela todo el contenido a su esposa, con una única excepción. Sólo «mis libros y documentos» quedan fuera de su alcance, y «mi esposa no sólo no puede leerlos, sino siquiera posar sus manos en ellos». A Alberti le preocupa la idea «de las mujeres audaces y descaradas que intentan, con demasiado empeño, saber cosas ajenas al hogar y relacionadas con las preocupaciones de su marido y de los hombres en general».

La actitud de Alberti influyó en las respuestas humanistas a las mujeres de la élite que desafiaban el rol que se les había asignado y cultivaban su vocación de aprendizaje humanístico. Otros eruditos, como Leonardo Bruni, no se oponían totalmente a que las mujeres

adquiriesen conocimientos, aunque se mostraban inflexibles en que su formación no debía llegar demasiado lejos. En un escrito fechado aproximadamente en 1405 y dirigido a Battista Malatesta, esposa de Galeazzo Malatesta, señor de Pesaro, Bruni le advertía que «no es nada admirable» que las mujeres estudien geometría, aritmética, astronomía o siquiera retórica, pues «¿por qué deben las mujeres preocuparse por las sutilezas de las argumentaciones?». Aprender retórica y el arte de hablar en público es especialmente peligroso, porque «si una mujer agita los brazos al hablar, o eleva el volumen de su voz, parecerá una loca de atar». Las mujeres podían aprender refinamiento, decoro y habilidades domésticas, pero la experiencia formal en materias aplicadas que pudieran conducirla a la visibilidad pública y profesional gozaba de muy mala consideración.

Pese a tanta hostilidad, mujeres instruidas como Battista Malatesta, Christine de Pizan (*c.* 1364-1431), Isotta Nogarola (1418-1466) y Cassandra Fedele (1465-1558) intentaron labrarse una carrera intelectual. En el libro *La ciudad de las damas* (1404-1405) la escritora francesa Christine de Pizan afirmaba que «quienes han acusado a las mujeres por pura envidia son hombres indignos que, como se encontraron con mujeres más inteligentes y de cultura más noble que la suya, se llenaron de amargura y rencor». En la década de 1430, Isotta Nogarola de Verona respondió a los ataques a la locuacidad de las mujeres sugiriendo que «las mujeres no exceden a los hombres en locuacidad, sino que en realidad los exceden en elocuencia y virtud». Sin embargo, tales incursiones en el ámbito de las publicaciones o los discursos en público se consideraban más bien una curiosidad que una actividad profesional. En 1438, Nogarola fue brutalmente calumniada por un panfletista anónimo por su intento de «hablar». El autor del panfleto equiparaba el aprendizaje de Isotta con la promiscuidad social, afirmando, con un torpe doble sentido, que «la mujer de lengua fluida nunca es casta». Si una mujer no se resignaba a ser sólo una estudiante aplicada y se convertía en oradora en la esfera pública, la respuesta humanista consistía en castigarla por ser sexualmente agresiva, o bien desnaturalizar y trivializar el diálogo intelectual de la mujer como si de intercambios amorosos entre amantes se tratase.

El humanismo renacentista no creó nuevas oportunidades para las mujeres, sino que se limitó a cambiar las condiciones bajo las

que experimentaban la opresión social. Fomentaba la educación de la mujer como un ornamento social y un fin en sí misma, pero no como medio de salir del hogar e integrarse en la esfera pública. Los esforzados hombres humanistas, profesores o estudiantes, ya tenían bastantes dificultades para labrarse sus propias carreras públicas y profesionales. La posibilidad de que las mujeres lograsen este tipo de perfil público era algo claramente amenazador, potencialmente embarazoso y, en última instancia, intolerable. Sin embargo, la retórica del humanismo renacentista encomiaba las virtudes de la educación y la elocuencia, y siempre que podían, las mujeres intentaban aprovechar las oportunidades que ello proporcionaba. Si las mujeres tuvieron Renacimiento, ello fue, por lo general, a pesar de sus homólogos humanistas masculinos.

La imprenta: una revolución en la comunicación

Mediada la década de 1460, mientras estudiosos y profesores como Jorge de Trebisonda y Guarino se acercaban al fin de sus carreras, Alberti escribió que «aplaudía calurosamente al inventor alemán que recientemente ha hecho posible, creando ciertos tipos de letras, que tres hombres hicieran más de doscientas copias de un determinado texto original en cien días, puesto que cada plancha produce una página de gran formato». No es de extrañar que un erudito como Alberti aplaudiera la aparición de la imprenta. La invención de los tipos movibles en Alemania alrededor de 1450 fue la innovación tecnológica y cultural más impottante del Renacimiento. El humanismo pronto vio las posibilidades prácticas de emplear un medio de reproducción masiva, como indica Alberti, aunque el efecto revolucionario de la imprenta fue más pronunciado en la Europa septentrional.

La invención de la imprenta surgió de la colaboración comercial y tecnológica entre Johann Gutenberg, Johann Fust y Peter Schöffer en Maguncia a principios de la década de 1450. Sus diferentes formaciones contribuyen a entender la naturaleza de la primera imprenta. Gutenberg era orfebre, y se sirvió de su destreza en el campo de la metalistería para fundir tipos móviles de metal para la prensa; Schöffer, copista y calígrafo, empleó su habilidad en la

copia de manuscritos para diseñar, componer y fijar el texto impreso, y Fust proporcionó la financiación necesaria. La imprenta fue un proceso conjunto y, fundamentalmente, un negocio comercial impulsado por empresarios para obtener beneficios. Inspirándose en las mucho más tempranas invenciones orientales de la técnica del grabado en madera y en papel, Gutenberg y su equipo imprimieron una Biblia latina en 1455 y en 1457 lanzaron una edición de los Salmos.

Según Schöffer, la imprenta era simplemente «el arte de escribir artificialmente sin cálamo o pluma». Al principio, el nuevo medio no fue consciente de su importancia. En muchos de los primeros libros impresos participaron copistas expertos en la iluminación de manuscritos para imitar la apariencia única de éstos, produciendo ejemplares bellamente ilustrados como las *Obras* de Aristóteles (lámina 4). Publicado en Venecia en 1483, el texto está rodeado de escenas de sátiros, paisajes fantásticos, monumentos y joyas fabulosas exquisitamente pintadas. La misma página impresa pretende imitar el pergamino envejecido, mientras que en la parte superior Aristóteles debate con su traductor y comentarista musulmán, el filósofo Averroes. La lujosa decoración de estos libros medio impresos, medio pintados, indica que se les consideraba objetos preciosos por sí mismos, valorados tanto por su apariencia como por su contenido. Ricos mecenas como Isabella d'Este, Mehmet el Conquistador y Federico de Montefeltro invirtieron grandes sumas en estos libros impresos que se alineaban junto a los manuscritos tradicionales.

Sin embargo, pronto se puso de manifiesto que la imprenta ofrecía una serie de ventajas sobre los manuscritos. La arruinada carrera del librero florentino Vespasiano da Bisticci es un claro ejemplo del cambio en las cifras absolutas de libros que se produjeron con la invención de la imprenta. Bisticci era uno de los libreros y editores de manuscritos más prósperos de la Italia de mediados del siglo xv, que suministraba libros a clientes tan diversos como Federico da Montefeltro, el duque de Urbino, el rey Matías Corvino de Hungría y John Triptoft, conde de Worcester. Vespasiano exageraba notablemente al afirmar que construyó una biblioteca para Cosme de Medici en la década de 1460, empleando cuarenta y cinco copistas que copiaron doscientos manuscritos en dos años. Comparemos esto con la producción de los impresores alemanes Sweynheym y Pannartz, que fundaron la primera imprenta

italiana en Roma en 1465. En sus cinco primeros años imprimieron doce mil libros. Vespasiano hubiera necesitado más de cien copistas para obtener el mismo número de manuscritos. En la década de 1480 el desilusionado Vespasiano tuvo que cerrar su negocio, pues en aquella época en Italia funcionaban ya más de cien imprentas.

La imprenta se mostró imparable. En 1480 las principales ciudades de Alemania, Francia, Holanda, Inglaterra, España, Hungría y Polonia contaban con prósperos talleres. Se calcula que hacia el año 1500 estas imprentas habían lanzado entre seis y quince millones de libros en cuarenta mil ediciones distintas; más de los que se habían producido desde la caída del Imperio Romano. Las cifras del siglo XVI son aún más asombrosas. Sólo en Inglaterra se imprimieron diez mil ediciones y al menos se publicaron ciento cincuenta millones de libros para una población europea inferior a los ochenta millones de personas

La consecuencia de esta masiva implantación fue una revolución en el conocimiento y la comunicación que afectó a la sociedad de arriba abajo. La rapidez y cantidad en que se distribuían los libros indican que la imprenta forjó nuevas comunidades de lectores ansiosos de consumir los diversos materiales que salían de las prensas. La accesibilidad y el relativamente bajo coste de los libros impresos hizo que muchísima más gente entrase en contacto con ellos. La imprenta era un negocio lucrativo, que respondía a la demanda del público, y el éxito y riqueza de las grandes prensas de Manuzio y Jensen en Venecia, Caxton en Londres y Plantin en Amberes indican que la demanda era sustancial. A medida que más gente hablaba y escribía en las lenguas vernáculas europeas —alemán, francés, italiano, español e inglés—, las imprentas empezaron a publicar más en estas lenguas que en latín y griego, que se dirigían a un público minoritario. Poco a poco las lenguas vernáculas fueron normalizándose y convirtiéndose en el principal medio de comunicación legal, política y literaria en la mayoría de los Estados europeos, lo cual fomentó el auge de la conciencia nacional. El volumen de libros impresos en las lenguas vulgares contribuyó a que quienes compartían una lengua vernácula empezasen a adquirir la conciencia de comunidad nacional. Con el paso de los siglos esta dinámica condujo a que los individuos se definieran como seres vinculados a una nación más que a una lengua o a un gobernante, situación que

tuvo profundas consecuencias para la autoridad religiosa, a causa de la erosión de la autoridad absoluta de la Iglesia católica y al auge de una forma más secular de protestantismo.

La imprenta impregnó todas las áreas de la vida pública y privada. En sus inicios se publicaron libros religiosos: biblias, breviarios, sermones y catecismos, pero gradualmente se fueron introduciendo obras de carácter secular, como romances, libros de viajes, panfletos, periódicos de formato grande y libros de conducta, en los que se podía aprender de todo, desde medicina hasta los deberes de la esposa. En la década de 1530, los panfletos impresos costaban lo mismo que una hogaza de pan, mientras que un ejemplar del Nuevo Testamento equivalía al jornal diario de un trabajador. Una cultura basada en la comunicación que se generaba escuchando, mirando y hablando se transformó progresivamente en una cultura que interactuaba mediante la lectura y la escritura. Empezó a surgir una cultura literaria que ya no emanaba de las cortes o iglesias, sino de las imprentas semiautónomas, y los temas a tratar ya no dependían de la ortodoxia religiosa o la ideología política, sino de la demanda y los beneficios. Las imprentas convirtieron la creatividad intelectual y cultural en una empresa común, a la que impresores, comerciantes, maestros, copistas, traductores y escritores aportaban sus capacidades y recursos para crear el producto acabado. Un historiador de la imprenta comparó el establecimiento veneciano de Aldo Manuzio a finales del siglo xv con una fábrica en la que se explota a los trabajadores, una casa de huéspedes y un centro de investigación, todo en uno. A medida que surgieron las posibilidades de expansión en nuevos mercados, imprentas como la de Manuzio crearon una comunidad internacional de impresores, financieros y escritores.

La imprenta transformó asimismo la manera en que se comprendía y transmitía el conocimiento. Un manuscrito es un objeto único e irrepetible, por brillante que sea el copista; en cambio, la imprenta, con su formato y tipo estandarizado, propició la reproducción exacta y masiva de ejemplares. Eso significó que dos lectores separados por la distancia podían discutir y comparar libros idénticos, incluso una palabra concreta en una página determinada. La introducción de la paginación sistemática, los índices, el orden alfabético y las bibliografías (lo cual resultaba impensable en los manuscritos) supuso la paulatina reordenación del conocimien-

to. La exégesis textual se convirtió en una ciencia acumulativa, puesto que ahora los estudiosos podían reunir manuscritos de, por ejemplo, la *Política* de Aristóteles e imprimir una edición canónica normalizada basada en la comparación de todas las copias disponibles. Esto a su vez desencadenó el fenómeno de las ediciones nuevas y revisadas. Los editores vieron la posibilidad de incorporar nuevos hallazgos y correcciones a las obras completas de un autor. Esta práctica, además de intelectualmente rigurosa, era muy rentable desde el punto de vista comercial, pues los lectores se sentían impelidos a comprar una nueva versión de un libro que ya poseían. Las primeras obras de referencia y enciclopedias sobre temas como lenguaje o derecho afirmaban reclasificar el conocimiento según las nuevas metodologías del orden alfabético y cronológico.

La imprenta no sólo publicaba textos escritos. Parte de su revolucionario efecto fue la creación de lo que William Ivins denominó «la posibilidad de repetir con exactitud la creación iconográfica». Mediante el uso de grabados en planchas de madera y la técnica más sofisticada de grabado en planchas de cobre, fue posible la difusión masiva de mapas, tablas y diagramas científicos, planes arquitectónicos, ilustraciones médicas, caricaturas y escenas religiosas. En un extremo de la escala social, las imágenes impresas visualmente fascinantes ejercieron un profundo efecto sobre las personas analfabetas, especialmente cuando se utilizaban para fines religiosos. En el otro extremo, las imágenes exactamente reproducidas revolucionaron el estudio de materias como la geografía, la astronomía, la botánica, la anatomía y las matemáticas. La invención de la imprenta desencadenó una revolución en las comunicaciones cuya influencia se dejaría sentir durante siglos, y que sólo sería equiparada por el desarrollo de Internet y la revolución de las tecnologías de la información que tuvo lugar a finales del siglo XX.

Las ediciones humanistas

Los humanistas advirtieron muy pronto el poder de la imprenta para difundir su mensaje. El más famoso humanista del norte de Europa, Desiderio Erasmo de Rotterdam (1466-1536), empleó este medio para popularizar su propio tipo de humanismo, y en el pro-

ceso conscientemente se definió a sí mismo como el «príncipe del humanismo». Ordenado sacerdote, recibió la dispensa papal para proseguir una carrera como erudito y profesor itinerante, vinculándose a las familias de élite y a poderosas casas impresoras de toda Europa. Para refutar la idea de que los primeros humanistas tenían más interés en los escritores paganos que en los cristianos, Erasmo emprendió una carrera como traductor y comentador bíblico que culminó en su edición bilingüe, en griego y latín, del Nuevo Testamento (1516). Su enormemente prolífica producción abarcó traducciones y comentarios de los clásicos (como Séneca y Plutarco), recopilaciones de proverbios latinos, tratados sobre lenguaje y educación, y numerosas cartas a amigos, impresores, eruditos y gobernantes de toda Europa. Su libro más leído en nuestros días es el sarcástico *Elogio de la locura* (1511). Esta obra es una «sátira mordaz» en la que se ataca de forma sumamente cáustica la corrupción y complacencia de la Iglesia, a la que define como una institución que cree «que enseñar al pueblo es fatigoso; interpretar las Sagradas Escrituras, cosa de escuelas; rezar, inútil; verter lágrimas, propio de apocados y de mujeres; ser pobre, sórdido; dejarse vencer, vergonzoso».

Erasmo dedicó gran parte de su formidable energía intelectual a construir una comunidad académica perdurable y un método educativo en el centro del cual situó sus propias obras impresas y su estatus como «hombre de letras» por antonomasia. La imprenta fue fundamental para que Erasmo llevase a cabo la astuta manipulación de su carrera intelectual, propiciando también la circulación de su propia imagen. En 1526, ante la gran insistencia del humanista, Durero accedió a realizar un monumental grabado con su retrato (figura 8). Ello muestra que Erasmo utilizó hábilmente la nueva técnica de la impresión para distribuir una poderosa imagen conmemorativa de sí mismo en su estudio, escribiendo cartas y rodeado de sus libros impresos, los cuales, como sugiere la inscripción griega que Durero incluyó en el grabado, representan la fama imperecedera del autor: «Sus obras darán mejor imagen de él».

En 1512 Erasmo publicó una de sus obras más influyentes, *De Copia Verborum*, un manual de ejercicios para expresarse con elocuencia en latín. Lo más conocido de este libro es que contiene doscientas formas de expresar el sentimiento «Mientras viva, guar-



Figura 8. El monumental retrato de Erasmo, grabado por Durero en 1526, circuló por toda Europa para contribuir a fomentar la reputación del pensador como el intelectual humanista por excelencia.

daré memoria de ti». La portada de la primera edición (figura 9) transmite hasta qué punto la imprenta era importante para Erasmo. *De Copia Verborum* fue escrita para su amigo John Colet, decano de la St Paul's School en Londres. En su dedicatoria a Colet, afirmaba: «Quiero hacer una pequeña contribución literaria a la dotación de vuestra escuela» escogiendo «estos dos nuevos libros



Figura 9. Portada del texto latino del *De Copia Verborum*, de Erasmo, impreso por vez primera en París en 1512. Erasmo supo aprovechar la imprenta (aquí mostrada) para asegurar su fama y reputación intelectual.

De Copia Verborum, pues la lectura de la obra en cuestión es adecuada para los alumnos». Vemos así como Erasmo se valía hábilmente de la imprenta para popularizar su nuevo currículo humanista. Más adelante, dedicó posteriores ediciones de esta obra a influyentes eruditos y mecenas europeos, asegurando de este modo

que el libro se utilizara no sólo en Londres, sino también en las aulas de toda Europa. Erasmo se dio cuenta de que necesitaba desarrollar los logros académicos del humanismo del siglo XV empleando el medio de la imprenta para popularizar un conocimiento y una forma de vida totalmente nuevos. Con la circulación de libros tan diversos como su *Nuevo Testamento* y *De Copia Verborum* combinó las sabidurías clásica y cristiana con la construcción de un metódico *curriculum* humanista.

Erasmo creyó asimismo que, además de revolucionar las aulas, el humanismo tenía que congraciarse con la autoridad política. En 1516 escribió su *Educación del príncipe cristiano* y lo dedicó a un príncipe Habsburgo, el futuro emperador Carlos V. Esta obra era un manual de consejos para el joven príncipe sobre cómo ejercer «el gobierno absoluto sobre sujetos libres y dispuestos» y sobre la necesidad de educación y consejo por parte de personas versadas en filosofía y retórica. En otras palabras, el humanista se ofrecía para la función pública en calidad de consejero personal y asesor en materia de relaciones públicas del joven príncipe. Aunque Carlos aceptó graciosamente el manual, de ello no se derivó ningún ofrecimiento. La respuesta de Erasmo ¡fue enviar otro ejemplar de la *Educación del príncipe cristiano* al rival político de Carlos, el rey Enrique VIII! En su dedicatoria, escrita en 1517, lo alababa por ser un monarca que «dedicaba cierta parte de su tiempo a la lectura» lo que hacía de él «mejor hombre y mejor rey». Erasmo intentó convencerle de que seguir el pensamiento humanista era la mejor forma de gobernar su reino; le sugirió que eso le haría mejor persona y le proporcionaría las cualidades necesarias para lograr sus fines políticos. Es significativo que Erasmo considerase apropiado dedicar el mismo texto a Carlos V y a Enrique VIII. Presumía de que ambos soberanos llegarían a la conclusión de que podrían emplear sus dotes retóricas para construir cualquier argumento político que necesitasen. Si Erasmo era capaz de pensar doscientas maneras de preservar el recuerdo de un amigo, podía ser igualmente elocuente a la hora de justificar las acciones de un soberano, pero siempre por un precio.

El humanista no obtuvo la lucrativa posición política que ambicionaba, pero su dedicatoria de la *Educación* a Enrique VIII reforzó su reputación en los pasillos del poder de los Tudor. Enri-

que, al igual que sus rivales políticos Carlos V, Francisco I, Juan III de Portugal y el sultán Solimán el Magnífico, estaba convencido de la necesidad de contar con la experiencia de los eruditos humanistas. Los intercambios diplomáticos entre Oriente y Occidente, así como entre los imperios políglotas de la Europa occidental, requerían la elocuencia en griego y latín, las lenguas predilectas de la diplomacia internacional. A medida que aumentaba la magnitud y complejidad de estos intercambios, la elaboración de complicados documentos legales y políticos, la capacidad de hablar en público y la pericia en tareas diplomáticas, y el saber argumentar (y, a menudo, disimular) en materia de política, religión y negocios se convirtieron en habilidades muy preciadas. En la década de 1530 Enrique tenía gran necesidad de las dotes retóricas de Erasmo y sus seguidores, ya que quería justificar el divorcio de su primera esposa, Catalina de Aragón, para casarse con Ana Bolena. El papa, sin embargo, se negó a aprobar el divorcio. El desafío de Enrique a la autoridad papal hizo que se le empezara a considerar tan peligroso como el reformista protestante Martín Lutero. En una situación política tan sumamente delicada, la respuesta de Enrique fue rodearse de un equipo de expertos académicos, todos ellos doctos humanistas y seguidores de Erasmo, para elaborar una argumentación que justificase su divorcio, distanciándose de Lutero, y que apoyase la consiguiente concentración de poder absoluto, político y religioso, en sus manos. Su matrimonio secreto con Ana Bolena, su divorcio de Catalina y su instauración como cabeza de la nueva Iglesia de Inglaterra representó el triunfo de su estrategia política, así como el exitoso despliegue de las dotes retóricas e intelectuales mostradas por los humanistas que colaboraron con él.

La política del humanismo

De estas oportunas colaboraciones entre el humanismo y la política surgieron dos de los libros más influyentes en la historia de la teoría política y la administración institucional: *El príncipe*, de Nicolás Maquiavelo (1513), y *Utopía*, de Tomás Moro (1516). Ambas obras siguen leyéndose en nuestros días, como clásicos intemporales acerca de cómo conservar el poder político y crear sociedades

ideales. En realidad, son productos muy específicos de la experiencia de ambos escritores en la relación entre humanismo y política en la primera mitad del siglo XVI.

El libro de Maquiavelo fue escrito tras la caída del gobierno de la república florentina en 1512 y el retorno al poder de la autocrática familia Medici. Experto humanista, Maquiavelo había servido a la república durante catorce años, antes de que los Medici le depusieran y encarcelasen por un breve período de tiempo. La intención de Maquiavelo con *El príncipe* era recurrir a sus experiencias políticas para «abordar el gobierno del príncipe, y proporcionarle reglas». El resultado de ello fue una demoledora descripción de cómo los gobernantes deberían alcanzar y mantener el poder. Maquiavelo concluía que «si sus sugerencias se ponían en práctica con habilidad, harían que un nuevo gobernante pareciese muy bien consolidado y asegurarían su poder». La formación de Maquiavelo como erudito humanista y su experiencia política directa produjeron una serie de infames pronunciamientos inspirados en los autores clásicos y en los acontecimientos políticos de la época. «Un gobernante que desee mantener su poder debe estar dispuesto a actuar de manera inmoral»; debe «ser un gran simulador y disimulador», y estar dispuesto a «actuar a traición, de manera despiadada o inhumana, sin respetar los preceptos religiosos» con el fin de conservar el poder político.

Al igual que la *Educación del príncipe cristiano* de Erasmo, el libro de Maquiavelo fue escrito para lograr un cargo político (o, en el caso de Maquiavelo, un nuevo empleo). *El príncipe* estaba dedicado a Lorenzo de Medici, el nuevo gobernador autocrático de Florencia, y fue remitido por su autor «como muestra de mi voluntad de serviros». Maquiavelo admitió en sus cartas «mi deseo de que estos gobernantes Medici requieran mis servicios». *El príncipe* supuso el intento de su autor de ofrecer consejos prácticos a los Medici sobre cómo conservar el poder político absoluto. Maquiavelo llevó el humanismo renacentista a su lógica conclusión política al ofrecer a su nuevo gobernante la descripción más persuasiva y realista sobre cómo mantener el poder. Su humanismo estaba dispuesto a fomentar toda ideología política gobernante, ya fuese autocrática o democrática. La tragedia de Maquiavelo fue que los Medici no se dejaron persuadir por sus declaraciones de lealtad:

nunca volvió a ocupar un cargo público importante, y *El príncipe* aún no había visto la luz cuando su autor falleció, en 1527.

Sobre la mejor condición del Estado y sobre la nueva isla de Utopía, de Tomás Moro, también estaba estrechamente vinculada a la carrera pública de su autor. Gran amigo de Erasmo y brillante estudiante de derecho y griego, Moro tradujo a Luciano y escribió poesía en inglés y latín. En 1517 pasó a formar parte del consejo político de Enrique VIII y se convirtió en lord canciller en 1529; durante este período escribió, sin firmarlos, muchos de los breves tratados políticos y teológicos del rey. Moro ejemplificaba el ideal ciceroniano del humanista erudito; alguien capaz de combinar la meditación filosófica privada con la oratoria pública y la implicación en la política y la diplomacia del mundo civil.

Este delicado equilibrio impregna toda la *Utopía*. La obra, escrita en latín, tiene forma de diálogo entre hombres cultos, imitando directamente *La República*, el tratado platónico sobre el Estado ideal, muy conocido en la época. La obra se inicia con el propio Moro en Amberes, donde se encontraba en calidad de representante diplomático de Enrique VIII. Un amigo de Moro le presenta a Rafael Hythloday, un aventurero recién llegado de la isla de Utopía, que ofrece una minuciosa descripción de aquella «comunidad» donde «todas las cosas pertenecen a todos», «no hay mendigos», y el divorcio, la eutanasia y la sanidad pública se dan por supuestas.

¿Creía Moro en esta visión ficticia de una sociedad ideal? Varias razones inducen a creer que era bastante más ambivalente sobre Utopía de lo que se suele pensar. El término «utopía» es un juego de palabras, una invención lingüística procedente del griego que puede significar «lugar afortunado» o «no lugar». El apellido Hythloday también significa «experto en sinsentidos». Moro encontró que muchas de las «costumbres y leyes» de Utopía «no estaban establecidas ni fundadas en ninguna buena razón», si bien admitió «que hay muchas cosas en la república de Utopía que desearía para nuestras ciudades, aunque no creo llegar a verlas». No parece que estas palabras sean una defensa categórica de su sociedad imaginaria.

A lo largo del libro, Moro se abstiene de aprobar o condenar los asuntos políticamente controvertidos que aborda, desde la propiedad privada y la autoridad religiosa hasta la función pública y la

especulación filosófica. La razón de ello no es que no tenga sus propias ideas, sino que no quiere aparecer como partidario de una opinión concreta. Como avezado consejero político tuvo que utilizar, para servir al Estado, sus habilidades retóricas a fin de justificar declaraciones y creencias a menudo incompatibles o contradictorias entre sí. Utopía no es la sociedad que Moro quisiera ver hecha realidad, sino un lienzo sobre el que puede debatir una serie de asuntos relevantes para su mundo particular. Si alguna vez su análisis se puso en tela de juicio, siempre podía aducir que él era partidario de la postura contraria o que, al fin y al cabo, Utopía no era más que un invento, pues no existía en ningún lugar.

La *Utopía* revela la habilidad de su autor para abordar con elocuencia una serie de cuestiones polémicas que afectaban a su señor, y sobre las cuales se esperaba su opinión. A diferencia de Maquiavelo, Moro escribió su obra en el cénit de su carrera pública y tenía que mostrar sus ideas de manera más circunspecta y políticamente flexible. Ésta es la razón por la cual el argumento y el estilo de la obra son tan ambivalentes. En *El príncipe* el depuesto Maquiavelo pudo ofrecer una descripción bastante menos ambigua y más realista de la política y el poder. Que Moro se negase a aprobar el divorcio de Enrique no era tanto una posición basada en principios éticos, sino un error de cálculo político por motivos religiosos que le llevó a la ejecución. Tanto la *Utopía* de Moro como *El príncipe* de Maquiavelo revelan el oportunismo político del humanista renacentista.

Desde Petrarca a Moro, el humanismo se mostró muy flexible a la hora de servir a quien pareciese políticamente conveniente, ya fuese democrático o autocrático. Por esta razón, prácticamente toda filosofía política moderna, desde el fascismo al comunismo, sostiene que obras como *El príncipe* o *Utopía* justifican sus propias pretensiones de poder y autoridad. El humanismo renacentista sigue ejerciendo una poderosa influencia en las humanidades modernas, si bien, como se sostiene en este capítulo, no es la idealizada celebración de la humanidad que a menudo afirmaba ser, sino un pragmatismo a ultranza. Su legado es bastante más ambivalente de lo que muchos pueden llegar a pensar, lo cual se debe, en parte, a que su retórica conserva un enorme poder de seducción.

Capítulo 3

Iglesia y Estado

Una donación política

En 1435 el humanista Lorenzo Valla llegó a Nápoles para ofrecer sus servicios al futuro rey de la ciudad, Alfonso de Aragón. En aquella época Alfonso estaba enzarzado en una lucha política con el papa Eugenio IV por la posesión de Nápoles. A la manera típicamente humanista, Valla fue a trabajar en un texto, la *Donación de Constantino*, de crucial importancia política para su nuevo mecenas. Supuestamente, la *Donación*, uno de los documentos fundacionales de la Iglesia católica romana, era un decreto emitido en el siglo IV por el emperador Constantino, mediante el cual transfería poderes imperiales y territoriales al papado, y constituía una de las justificaciones más poderosas y convincentes con las que éste contaba a la hora de afirmar su autoridad temporal. Sin embargo, Valla demostró que la *Donación* era un fraude. Empleando sus conocimientos de retórica, filosofía y filología, puso de manifiesto que los anacronismos históricos, errores filológicos y contradicciones lógicas existentes en la *Donación* revelaban que ésta era una falsificación escrita en el siglo VIII.

La pericia de Valla en el análisis textual se vio equiparada por su feroz ataque a la Iglesia católica romana y a sus pontífices, que o bien «no sabían que la *Donación de Constantino* es espúrea y falsa, o bien la falsificaron». Les acusó de «deshonrar la religión cristiana, corrompiéndolo todo con asesinatos, desastres y crímenes». Señalando, con inequívoca voluntad de polemizar, «no sé qué es más censurable, la estupidez de las ideas o la de las palabras», Valla

puso en evidencia el deficiente y anacrónico latín de la *Donación*, antes de preguntarse retóricamente: «¿Podemos justificar el principio de la autoridad papal aun viendo que es causa de tan grandes crímenes y de tan grandes y diversos males?». Esta invectiva, de suma elegancia retórica, concluía con un ataque a las pretensiones imperiales del papa, quien «pretendía hacerse con otras prebendas de la *Donación*, con dinero arteramente robado a las buenas gentes, para gastarlo de forma asimismo artera». Alfonso quedó enormemente satisfecho con la demoledora crítica de Valla a la *Donación*, y empleó sus argumentos en su finalmente logrado intento de hacerse con el reino de Nápoles pese a la firme oposición papal.

La historia de la revelación de Valla supone un nuevo avance en las relaciones entre la religión, la política y el saber renacentistas. El auge de organizaciones políticas como el Estado soberano creó la necesidad de nuevas habilidades intelectuales y administrativas para organizar estructuras políticas y cuestionar con garantías de éxito la autoridad de instituciones como la Iglesia. Que el papa Martín V emplease con posterioridad a Valla como secretario papal puede sorprender, dada su crítica a la *Donación*; sin embargo, ello revela la actitud pragmática de la Iglesia ante estos eruditos (mejor diablo conocido), y al propio tiempo muestra de qué manera actuaban los humanistas como Valla, con gran sentido de la estrategia política, cuando se les presentaban nuevas oportunidades.

Esta historia es de crucial importancia para comprender las complejas interrelaciones de los temas centrales de este capítulo: la religión y la política del Renacimiento. Entre 1400 y 1600 las creencias religiosas formaban parte de la vida cotidiana. También era imposible separar la religión de la práctica de la autoridad política, del mundo de las finanzas internacionales y de los avances del arte y el conocimiento. Por una parte, en todo el período, la Iglesia católica luchaba por afirmar su poder espiritual y temporal, y se enfrentaba a perpetuos conflictos, críticas y divisiones que culminarían con la Reforma, la cual, en el siglo XVI, se difundió por todo el norte de Europa, creando la mayor crisis de la historia de la Iglesia romana. La Contrarreforma católica de mediados del XVI transformó para siempre la Iglesia y, combinada con la Reforma protestante impulsada por Martín Lutero, delimitó los contornos de la cristiandad tal como existe hoy en día en Europa. La Reforma planteó

asimismo cuestiones aún más complejas relativas a las relaciones de la cristiandad con las otras dos grandes religiones del libro: el judaísmo y el islam, que a su vez afirmaban su superioridad teológica sobre la cristiandad y que, en el caso del islam, se apresuró a explotar los cismas de la Iglesia cristiana del siglo XVI. Pese a lo que diversos historiadores de la Iglesia sostienen, ésta no salió triunfante del Renacimiento, sino que, por el contrario, experimentó una situación de crisis permanente. Las dudas, la ansiedad y la introspección, que siguen siendo piedras angulares del pensamiento y la subjetividad modernas, tienen sus orígenes en el fermento religioso del período comprendido entre 1400 y 1600.

El otro avance que transformó la autoridad religiosa en esa época fue el auge de nuevas formas de autoridad política. Desde finales del siglo XV las organizaciones políticas laicas empezaron a controlar cada vez más la vida cotidiana de la mayor parte de la población. La riqueza y las innovaciones administrativas que acompañaron la inigualable expansión comercial y urbana del siglo XV pusieron las bases de importantes cambios y expansiones políticas. Ciudades italianas como Florencia y Venecia experimentaron con gobiernos republicanos, y las cortes de Milán, Nápoles, Urbino y Ferrara intentaron expandir su poder militar y político combinando hábilmente el arte, la cultura, el conocimiento y la autoridad papal. En el norte, la paz y prosperidad que siguió al fin de la guerra de los Cien Años en 1453 aumentó la concentración de riqueza comercial y poder soberano en Francia y los territorios de los Países Bajos, controlados en su mayor parte por la dinastía de los Habsburgo. En Oriente, el auge del Imperio Otomano hizo que Europa central tuviese un modelo de poder imperial con el que competir. A mediados del siglo XVI, Europa estaba controlada por una serie de imperios y estados soberanos —Francia, Inglaterra, Portugal, España y los turcos— que lograron hacerse con el poder temporal de la religión. El auge de los estados-nación y los imperios en el siglo XVI estuvo en proporción inversa al declive del poder temporal de la Iglesia. Y aunque muchos historiadores celebran este cambio, los nefastos efectos del nacionalismo y el imperialismo en el mundo moderno revelan un aspecto más ambivalente de esta herencia renacentista.

Los cardenales rebeldes

A principios del siglo xv, la Iglesia católica estaba sumida en el caos. El término «católico» procede de la palabra griega con la que se designa lo «universal», si bien es cierto que en 1400 la Iglesia lo era todo menos universal. En 1054 había experimentado ya una división traumática con la escisión de la Iglesia romana occidental y la Iglesia ortodoxa oriental radicada en Constantinopla, como resultado de diferencias teológicas y territoriales que habían ido en aumento desde que en el año 330 Constantino convirtió esa ciudad en el nuevo centro del Imperio Romano. Durante los tres siglos siguientes la Iglesia luchó contra la oposición interna y externa para afirmar su autoridad teológica e imperial. El papa sostenía que la Biblia le confería, como representante de Cristo en la Tierra, autoridad política en los asuntos temporales: «Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos, y cuanto atares en la Tierra será atado en los cielos, y cuanto desatares en la Tierra será desatado en los cielos». (Mateo, 16,19).

En 1309, presionado por la corona francesa, el papado se trasladó a Aviñón, al sur de Francia. En 1377 regresó a Roma, aunque apenas transcurrido un año tuvo que presenciar la elección de un papa rival francés, que fue reinstaurado en Aviñón. El cisma papal propició que los cardenales disidentes de ambos bandos propusieran la que con el tiempo fue llamada teoría conciliar del gobierno de la Iglesia. Ello hizo que los concilios eclesiásticos impusieran su autoridad colectiva sobre los papas inaceptables y (en este caso) cismáticos. En 1409 el Concilio de Pisa declaró herejes a los papas de Roma y Aviñón, eligiendo a un nuevo pontífice. Sin embargo, su autoridad no fue reconocida, y la cristiandad se vio en la ignominiosa situación de tener que tratar con tres papas a la vez.

En 1414 los padres de la Iglesia convocaron el Concilio de Constanza para poner fin al cisma. Fue un acontecimiento extraordinario que se prolongó durante tres años, y entre las setenta y dos mil personas que concurrieron a él se contaban no menos de dos papas, un rey, treinta y dos príncipes, cuarenta y siete arzobispos, trescientos sesenta y un abogados, mil quinientos caballeros, mil cuatrocientos comerciantes, cinco mil sacerdotes y setecientas prostitutas. El concilio dispuso que «todos los hombres, de cualquier rango y condi-

ción, incluido el propio papa, están obligados a obedecerlo en las cuestiones relativas a la fe, la abolición del cisma, y la reforma de la Iglesia de Dios». Esto permitió que en 1417 el concilio pusiera fin al cisma e instaurase como papa a Martín V, el primer papa romano cuyo nombramiento no se impugnaba desde hacía más de cien años. Sin embargo, el concilio también conservó su dimensión autoritaria. Los lolardos* ingleses y los husitas** bohemios fueron condenados por herejes tras haber condenado a su vez la venta de indulgencias y defender las traducciones de la Biblia en lengua vernácula, así como la libre predicación del Evangelio. En 1415 Jan Hus fue quemado en la hoguera a instancias del concilio por negarse a abjurar de sus creencias. El concilio logró concentrar el poder religioso en manos de un papa, con sede en Roma, aunque al propio tiempo suscitó el clamor popular en favor de la reforma religiosa que se cerniría de nuevo sobre la Iglesia.

Un matrimonio ortodoxo

Al emplear su fuerza para aplastar el cisma papal, el Concilio de Constanza aumentó sin querer el poder autocrático del papa. Tanto Martín V como su sucesor, Eugenio IV, consolidaron su autoridad embarcándose en ambiciosos planes para reconstruir Roma y lograr la unificación con la Iglesia ortodoxa oriental. En 1437 Eugenio disolvió el radical Concilio de Basilea y ordenó su traslado, primero a Ferrara y posteriormente a Florencia, para tratar la unificación de la Iglesia ortodoxa oriental y la romana occidental. Esta hábil maniobra desactivó las tentativas conciliares de reducir aún más la autoridad política del papa, al tiempo que aumentaba su categoría como mediador diplomático en el escenario internacional.

En febrero de 1438 el emperador bizantino Juan VIII Paleólogo llegó a Florencia con un séquito de setecientos griegos y acom-

* Grupo de predicadores fundado en Inglaterra por John Wycliffe (1330-1384), cuya doctrina religiosa cuestionaba la autoridad y los ritos eclesiásticos establecidos y presentaba un acentuado carácter subversivo desde el punto de vista social. (*N. de la t.*)

** Seguidores de Jan Hus (1369-1415), teólogo y predicador checo influido a su vez por la doctrina de John Wycliffe. (*N. de la t.*)

pañado por el patriarca de la Iglesia ortodoxa, José II. Además de la delegación griega, llegaron embajadas de Trebisonda, Rusia, Armenia, El Cairo y Etiopía. Como muchas otras transacciones renacentistas ostensiblemente vinculadas a la religión, este trascendental encuentro oficial entre Oriente y Occidente tuvo profundas implicaciones políticas y culturales. Juan VIII proponía la unión entre las ramas oriental y occidental de la cristiandad como única forma realista de evitar la caída del Imperio Bizantino y la toma de Constantinopla ante el avance inexorable del Imperio Otomano. El papa ansiaba unificar ambas Iglesias a fin de aumentar su propio poder político en toda Italia, evitando así las disputas internas más inmediatas que le asediaron a lo largo del Concilio de Basilea.

Al margen de los asuntos oficiales del concilio, los delegados se dedicaron a explorar con entusiasmo los logros intelectuales y culturales obtenidos por los demás. Los griegos admiraron los avances arquitectónicos de Brunelleschi, la escultura de Donatello, y los frescos de Masaccio y Fra Angelico. Los florentinos se maravillaron ante la extraordinaria colección de obras clásicas que Juan VIII y su séquito de eruditos trajeron consigo desde Constantinopla. Entre éstas se contaban bellos manuscritos de Platón, Aristóteles, Plutarco, Euclides y Ptolomeo, así como otros textos clásicos a los que, en palabras de un erudito envidioso, «no se podía acceder en Italia». La delegación egipcia entregó al papa un manuscrito de los Evangelios escrito en árabe a partir de un original copto. Los enviados armenios le donaron a su vez manuscritos ilustrados del siglo XIII en los cuales se reflejaba la herencia mongol, cristiana e islámica de la Iglesia armenia. Por su parte, la delegación etíope presentó elegantes salterios del siglo XV escritos en etíope y utilizados en las iglesias del África septentrional y oriental (figura 10).

Estos ricos intercambios culturales entre Oriente y Occidente produjeron también sus propios y sumamente específicos objetos artísticos, en los que se mezclaban política y religión. En 1438 Antonio Pisanello realizó una medalla con el retrato de Juan VIII Paleólogo (figura 11) para conmemorar el previsible éxito de la unificación de las dos Iglesias. El anverso muestra el perfil de Juan, que luce el característico tocado puntiagudo bizantino y su barba de horquilla, mientras que en el reverso se ve al emperador en una escena de caza. Este tipo de medallas circulaba por los imperios ro-



FIGURA 10. El primer salmo de un salterio etíope del siglo XV; uno de los muchos textos orientales que fue llevado al Concilio de Florencia en 1438.

mano y bizantino, aunque la de Pisanello fue la primera acuñada en el Renacimiento. Al parecer, la idea se debió a los eruditos bizantinos, mientras que Pisanello puso de su parte la destreza necesaria para su realización. Una vez más, Oriente proporcionó la inspiración para una innovación artística que aparece como la quintaesencia del «Renacimiento». El poder de la medalla se dejó sentir en



FIGURA 11. Medalla del emperador bizantino Juan VIII Paleólogo forjada por Pisanello en 1438 para conmemorar el Concilio de Florencia. Fue la primera medalla con efigie que se realizaba desde la Antigüedad.

Oriente y Occidente, lo que explica la creación de no menos de tres medallas posteriores de Mehmet el Conquistador (figura 20) después de que éste ocupase el lugar de Juan VIII como gobernante de Constantinopla en 1453.

Éste no fue el único objeto artístico surgido a raíz del Concilio de Florencia. Veinte años después, Benozzo Gozzoli completó sus

frescos en el Palacio Medici, que celebraban el papel de la familia en la reunificación de las Iglesias oriental y occidental (figura 12). En los frescos de Gozzoli, Juan VIII, José II y Lorenzo de Medici representaban los tres reyes magos. Por razones políticas el padre de Lorenzo, Cosme de Medici, había financiado todo el concilio. Durante la década de 1430 los Medici se dedicaron a negociar el acceso comercial a Constantinopla, pero no llegaron a un acuerdo hasta agosto de 1439, en un gesto de agradecimiento de Juan VIII por la generosa hospitalidad que Cosme le brindó durante el concilio. El piadoso sacrificio financiero de Cosme por el bien de la Iglesia fue en realidad una despiadada maniobra. Eugenio quedó aún más endeudado con los Medici, y los frescos de Gozzoli muestran sin lugar a dudas que, para la familia, su papel en la unificación de las dos Iglesias era aún más importante que la mediación del papa.



FIGURA 12. El magnífico fresco *La adoración de los Magos*, de Benozzo Gozzoli, un intento artístico de la banca medicea para realzar su papel en la unión de las Iglesias oriental y occidental en 1438.

Finalmente, el 6 de julio de 1439 las dos Iglesias firmaron el Decreto de la Unión. En él se celebraba que «el muro que separaba la Iglesia oriental y la occidental hubiera sido derribado, así como el retorno de la paz y la concordia gracias a la intercesión de "Cristo, la piedra angular, que hizo de los dos pueblos uno" (Efenios 2,20 y 14), el más poderoso nexo de paz que les une y les vincula mediante un tratado de unidad perpetua». La alegría no duró mucho tiempo. De regreso a Constantinopla, la unión fue totalmente rechazada por el pueblo, instigado por el ala dura de la ortodoxia de la Iglesia oriental, mientras que los Estados italianos manifestaron sus reservas negándose en redondo a proporcionar ayuda militar a los bizantinos para combatir a los otomanos. Con la caída de Constantinopla en manos de Mehmet II en mayo de 1453, la unión llegó a su sangriento e ignominioso fin.

El Concilio de Florencia fue un momento crucial del Renacimiento. Desde el punto de vista religioso fue un fracaso, pues frustró por completo las esperanzas papales de consolidar su poder imperial unificándose con la Iglesia oriental. Sin embargo, como acontecimiento político y cultural fue un triunfo que permitió a los Estados italianos desafiar la autoridad de un papado débil y fortalecer sus relaciones comerciales con Oriente. Las familias gobernantes como los Medici manipularon hábilmente el papel desempeñado en el concilio mediante suntuosas obras de arte como los frescos de Gozzoli, que resaltaban la importancia de la familia en la gestación del Decreto de la Unión. Así pues, desde el punto de vista cultural, la transmisión de textos clásicos, ideas y obras de arte de Oriente a Occidente que tuvo lugar durante el concilio tendría un efecto decisivo sobre el arte y el conocimiento de la Italia de finales del siglo XV.

Las masas

¿Qué sucedió con la práctica religiosa cotidiana de los millones de personas en toda Europa que acudían a la iglesia con regularidad y se consideraban cristianas? Sería ingenuo creer que los debates sobre la autoridad papal y la exégesis textual ejercieron gran influencia en la mayoría de esas personas. Para muchos individuos, la Igle-

sia era parte de la estructura de la vida cotidiana, y ello hacía que la distinción entre lo sagrado y lo profano no siempre estuviese clara. Las iglesias se empleaban para celebrar festivales y mítines políticos, para comer, para la compraventa de caballos e incluso para almacenar bienes, mercancías y objetos de valor de los comerciantes. El clero estaba en todas partes. La Florencia de 1550 contaba con unos sesenta mil habitantes, de los que más de cinco mil eran religiosos. Con escasa formación y mal pagados, a menudo trabajaban como albañiles, tratantes de caballos y de ganado, como preceptores de jóvenes y niños, y algunos de ellos hasta iban armados.

En teoría, la Iglesia católica actuaba como la encarnación de Cristo en la tierra. Mediaba entre Dios y el individuo, y era la responsable de otorgar la gracia de Dios a través de los sacramentos: bautismo, confirmación, penitencia, eucaristía, extremaunción, orden sacerdotal y matrimonio. Según la doctrina de la transubstanciación, el sacerdote poseía el milagroso (y podríamos decir que mágico) poder de transformar el pan y el vino de la Eucaristía en el cuerpo y la sangre de Cristo. En la celebración de los sacramentos, el sacerdote era el único que podía hacer de intermediario entre Dios y los seglares. Esta función mediadora es lo que hizo de la Iglesia una institución tan poderosa.

En la práctica, el principal interés del público en la observancia religiosa tenía que ver con lo que un historiador denominó una apasionada «apetencia por lo divino». Los «milagros» de los sacramentos a menudo se interpretaban como actos de magia, y llevaban a la adopción de diversas prácticas populares, desde el fervoroso culto a reliquias, santos e imágenes hasta el uso supersticioso (mediante el robo) del agua bendita, la Eucaristía o los sagrados óleos. Aunque estas prácticas mágicas atentaban contra la ortodoxia religiosa, la Iglesia no solía darse por enterada de tales transgresiones con tal de mantener su poder místico y su autoridad.

Sin embargo, para la mayoría, la Iglesia proporcionaba un método ritual de vivir día a día más que un conjunto de rígidas creencias teológicas. Los sacramentos del bautismo, confirmación, matrimonio y extremaunción actuaban como ritos de pasaje en momentos cruciales de la vida del individuo. A consecuencia de ello, muchas personas sólo iban a la iglesia una o dos veces al año, según consta en los registros eclesiásticos, que revelan el escaso número de feli-

greses que acudían con regularidad, así como su profunda ignorancia sobre aspectos básicos de la religión. Un predicador inglés contó la historia de un pastor a quien, cuando le preguntaron por el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, respondió: «Al padre y al hijo los conozco muy bien porque cuido su rebaño, pero el tercero no sé quién es. En nuestro pueblo no hay nadie que se llame así». En el mejor de los casos, esta actitud denota ignorancia e indiferencia religiosa; en el peor, herejía y descreimiento, elementos que adoptaron diversas formas tanto a lo largo del Renacimiento como también después.

En la década de 1440 el obispo de Tournai, Jean Chevrot, estaba tan preocupado por la escasa feligresía y observancia de los sacramentos que encargó a Roger van der Weyden que pintase un retablo, al que se tituló simplemente *Los siete sacramentos* (figura 13), que enseñase al pueblo el significado ritual que tenían. En el panel lateral izquierdo del tríptico de Van der Weyden se pueden ver el bautismo, la confirmación y la confesión, mientras que el de la derecha muestra el orden sacerdotal, el matrimonio y la extremaunción. El panel central se reservó para el sacramento más importante, la Eucaristía, que tiene lugar tras la revelación de Cristo. Para evitar cualquier confusión, sobre cada sacramento aparece la figura de un ángel que sostiene una banda con versos explicativos. Así, recurriendo a figuras, arquitectura e indumentarias contemporáneas, el tríptico de Van der Weyden despliega una técnica, típicamente renacentista, de «vulgarización», mediante la cual los misterios de la Iglesia se sitúan en escenarios modernos que refuerzan la estrecha identificación de la congregación con la imagen pintada. La sosegada intensidad de la escena no evoca en modo alguno los empujones, gritos, bromas, escupitajos y palabras gruesas que se daban en la iglesia, ni las actividades como tejer, mendigar o dormir que llevaban a cabo las personas que acudían a ella, a veces incluso provistas de armas de fuego.

La construcción de la Reforma

Cuando el papa Martín V puso fin al cisma entre facciones y regresó a Roma en 1420, «la encontró tan ruinosa y desierta que apenas parecía una ciudad», y mucho menos la capital del antiguo Im-



FIGURA 13. El retablo *Los siete sacramentos*, de Roger van der Weyden, es un anuncio religioso de mediados del siglo xv, con el que la Iglesia intentaba educar a su grey en los misterios de los sacramentos.

perio Romano y del futuro Imperio católico. La respuesta de Martín y sus sucesores fue poner en marcha un ambicioso programa de edificaciones que celebrarían la gloria de la Iglesia romana de nuevo centralizada. También convertiría la ciudad en un lugar en construcción durante los ciento cincuenta años siguientes. En palabras del papa Nicolás V, los seglares «verían sus creencias confirmadas y corroboradas día a día por los grandes edificios que parecerían hechos por la mano de Dios». Alberti, Fra Angelico, Bramante, Miguel Ángel, Rafael y Botticelli sólo eran algunos de los artistas que participarían en la reconstrucción de la ciudad durante las décadas siguientes.

El problema principal al que se enfrentaron los sucesivos papas fue la renovación de la Basílica de San Pedro, entonces en ruinas, construida por Constantino sobre la tumba del santo a mediados del siglo iv, época en la que Roma ya competía con Constantinopla

por la capitalidad imperial del mundo cristiano. La competencia se hizo más intensa cuando la ciudad fue tomada por el sultán otomano Mehmet II en 1453. Éste no sólo se había apoderado de la capital imperial de Constantino, cambiándole el nombre y embarcándose en una ambiciosa campaña de reconstrucción, sino que también había convertido Santa Sofía, una de las principales iglesias de la cristiandad, en una mezquita. Y Roma y sus papas no querían que Estambul y sus sultanes emsombrecieran su prestigio. Así pues, en abril de 1506 el pontífice Julio II puso la primera piedra de la nueva Basílica de San Pedro, tras haber encomendado a Bramante la tarea de reconstrucción. La medalla conmemorativa labrada por Caradosso (figura 14) muestra hasta qué punto los pla-



Figura 14. La medalla original que forjó Caradosso para conmemorar el inicio de las obras de la Basílica de San Pedro en 1506, muestra hasta qué punto los planos originales procuraban emular las iglesias orientales.

nos originales de Bramante se inspiraban en Santa Sofía. Durante el siglo xvi Rafael, Sangallo y Miguel Ángel trabajaron en la basílica, dándole su aspecto actual.

Paradójicamente, el coste de realizar esta monumental celebración de la autoridad papal fue lo que inició la protesta que al final se enfrentaría al núcleo de la Iglesia católica y transformaría el panorama social y político de Europa para siempre. En 1510, treinta años después de iniciadas las obras, y mientras Miguel Ángel trabajaba en los frescos del techo de la Capilla Sixtina, el monje alemán Martín Lutero llegó a Roma. Su desilusión ante la corrupción y el desenfrenado consumo de los que fue testigo le sirvió de inspiración para iniciar su ataque contra los abusos de la Iglesia católica, lo que hizo poniendo en circulación sus noventa y cinco tesis contra las indulgencias en octubre de 1517. En marzo de ese año, el papa había emitido una indulgencia para financiar la construcción de San Pedro. La indulgencia era un documento papal que eximía al comprador de la obligación de hacer penitencia por sus pecados. La Iglesia, en su afán de financiar la reconstrucción de Roma, había llegado incluso a vender indulgencias para absolver los pecados futuros, creando así un negocio en torno a la salvación que permitía que el individuo comprase y vendiese el perdón. Lutero se indignó y escribió al obispo de Maguncia, quejándose:

> Las indulgencias papales para la reconstrucción de San Pedro circulan bajo vuestro excelso nombre [...]. Y me apenan las expectativas totalmente falsas que hacen concebir a la gente; puesto que las almas infelices creen que comprando indulgencias aseguran su salvación.

Lutero repitió su protesta en las noventa y cinco tesis que circularon profusamente por toda la ciudad de Wittenberg, y escribió: «¿Por qué el papa, cuya fortuna es hoy mayor que la de los más opulentos ricos, no construye la Basílica de San Pedro sólo con su propio dinero, en lugar de hacerlo con el de los pobres creyentes?». Con ello, había disparado la primera salva de la historia de la Reforma europea.

Las guerras de fe

Al igual que «Renacimiento», «Reforma» es un término que se aplicó retrospectivamente a las consecuencias de las ideas de Lutero. En realidad, éste tenía la idea de reformar la Iglesia, pero la reforma pronto se convirtió en revolución. No pasó mucho tiempo hasta que su protesta contra las indulgencias cristalizase en un rechazo sistemático de todos los principios religiosos sobre los que se fundaba la Iglesia católica. Con unos argumentos devastadores, Lutero sostenía que el individuo tenía relación directa con Dios, y que no debía confiar en la mediación de sacerdotes, santos e indulgencias para garantizar su salvación, que sólo podía esperar manteniendo una fe absoluta en la gracia de un Dios inescrutable pero misericordioso. Las primeras enseñanzas de Lutero se inspiran en los textos de san Pablo: «Pues de gracia habéis sido salvados por la fe, y esto no os viene de vosotros, es don de Dios, no viene de las obras» (Efesios, 2,8-9). Ante Dios el individuo, débil y pecador por naturaleza, no podía hacer más que justificarse por la fe, el mayor don de Dios. Los intentos mundanos de cambiar el estado de la propia alma mediante indulgencias y penitencias carecían de sentido. Como decía Lutero: «El cristiano encuentra todo lo que necesita en la fe y no necesita de obras que le justifiquen».

Para la Iglesia católica, este discurso tenía profundas implicaciones. Lutero, al rechazar la mediación del papa entre Dios y el individuo, negaba de un golpe la autoridad papal y sacerdotal, así como el teatro y la parafernalia del ritual eclesiástico y la distinción entre el clero y los seglares. También condenó los sacramentos, a excepción de dos. Sostenía que Dios otorga la fe directamente al individuo, y que no se manifiesta a través de intermediarios, ya fueran sacerdotes o rituales sacramentales. El impacto de sus ideas fue complejo pero inmediato. A medida que refinaba y ampliaba su postura como respuesta a las réplicas cada vez más alarmadas de los católicos, el «luteranismo» se difundió en todo el norte de Europa con asombrosa rapidez y unas profundas consecuencias que Lutero no pudo controlar. En el momento de su muerte, en 1546, los concilios con tendencias eclesiales reformistas controlaban Wittenberg, Nuremberg, Estrasburgo, Zurich, Berna y Basilea. El luteranismo arraigó con rapidez, en particular entre los seglares cívicos y urba-

nos desafectos al catolicismo. Las órdenes monásticas y el culto tradicional fueron abolidos, las propiedades eclesiásticas, destruidas o confiscadas, y las imágenes religiosas perecieron en las algaradas iconoclastas. En su lugar aparecieron nuevos lugares y métodos de culto, así como experimentos idealistas de reforma social y política. En 1524 se produjo un levantamiento de los campesinos, que buscaban justificación a sus agravios en las enseñanzas de Lutero, quien a su vez condenó con desprecio la «venenosa y dañina» rebelión, poniendo así de manifiesto los límites de su radicalismo cuando se trataba de asuntos más temporales.

Lutero tampoco fue capaz de controlar la influencia intelectual de muchos de sus argumentos. En Zurich, Ulrico Zuinglio desarrolló una forma más moderada de luteranismo, sosteniendo que la Eucaristía era una comunión simbólica, no literal, con Dios. En la década de 1540 Ginebra estaba controlada por la austera teología de Juan Calvino, según el cual el hombre no tenía poder para influir en la predestinación divina; según Calvino, Dios decide de antemano quienes serán condenados y quienes se salvarán. La doctrina luterana inspiró también la creación de sectas aún más extremistas, como los anabaptistas. En Inglaterra, la decisión de Enrique VIII de escindirse de Roma en 1533 dio vía libre a la expansión del luteranismo en el país. En 1570, el papa excomulgó a la reina Isabel I, hija de Enrique, por su «protestantismo». El luteranismo había pasado a formar parte del panorama religioso europeo.

La impresión de la Palabra

El humanismo y la imprenta fueron los principales factores que contribuyeron al auge y difusión de las ideas de Lutero. Tanto éste como su sucesor, Philipp Melanchthon, Zuinglio y Calvino utilizaron su formación humanista en filología, retórica y traducción para producir una teología basada exclusivamente en «la Palabra» y «las Escrituras». Lo que unió a reformistas como Lutero y humanistas como Erasmo fue su compromiso con la interpretación o exégesis bíblica rigurosa, desafiando así la manifiesta ignorancia y superchería del temprano pensamiento escolástico. Lutero podía equipararse con los más doctos eruditos papales, jactándose, en su tex-

to *Epístola sobre el arte de traducir* (1530), de que podía hacer «su dialéctica y su filosofía mejor que todos ellos juntos». Sin embargo, se alejó del humanismo cuando vio los límites del compromiso humanista con el cambio y, en 1525, escribió a Erasmo: «Le importa poco lo que alguien crea en algún lugar, con tal de que eso no altere la paz del mundo». No obstante, el humanismo ya había proporcionado a Lutero y sus seguidores las herramientas intelectuales para transformar la religión, y también le había procurado al reformador religioso el objeto que transmitiría sus nuevas ideas por toda Europa: la imprenta.

Cuando en 1522 escribió acerca de la difusión de pensamiento, Lutero afirmó: «Yo no he hecho nada: la Palabra lo hizo todo». Y tenía razón. Fue el medio de la imprenta el que hizo circular con tanta efectividad «la Palabra». Otros retos anteriores a la autoridad papal tuvieron poca capacidad para difundir su pensamiento a una audiencia más amplia, pero la tecnología de la imprenta permitió a Lutero divulgar sus ideas en miles de libros, opúsculos y panfletos impresos. Los Estados alemanes, en el corazón geográfico y tecnológico de Europa, eran al propio tiempo el enclave perfecto desde el que difundir una revolución religiosa. En 1520 sesenta y dos ciudades alemanas disponían de prensas, y entre 1517 y 1524 la publicación de libros impresos en esas ciudades se multiplicó por siete. Una de las razones de esa creciente producción fue el propio Lutero, quien pronto se dio cuenta del potencial radical de la nueva técnica, a la que describió como «El supremo y mayor acto de gracia de Dios, mediante el cual el Evangelio puede llegar a todas partes». Entre 1517 y 1520 escribió más de treinta tratados, de los que se imprimieron más de trescientas mil copias. Uno de sus amigos y seguidores exclamó: «Lutero es el hombre que puede mantener ocupados a dos impresores, cada uno trabajando en dos imprentas». Lutero también se dio cuenta del poder que significaba difundir su palabra en lengua vernácula y no en latín, la elitista lengua eclesiástica. En 1534 vio la luz en Wittenberg su traducción alemana de la Biblia, de la que en 1575 se habían vendido unos cien mil ejemplares. Más adelante se estimó que sus obras representaron un tercio de todos los libros en lengua alemana vendidos entre 1518 y 1525. En 1530, Lutero se había convertido en el primer autor de best-sellers de la corta historia de la imprenta.

Para quienes no podían leer las obras de Lutero, algunos artistas adeptos a su causa como Alberto Durero o Lucas Cranach produjeron grabados sencillos y económicos que transmitían visualmente sus ideas. El grabado de Cranach conocido como *Pasión de Cristo* y *Anticristo* (figura 15) es una ilustración para el libro de oraciones de Philipp Melanchthon de 1521. Melanchthon añadió un comentario a los dos grabados de Cranach, aunque no hacían falta palabras para comprender el mensaje. En el de la izquierda, Cristo expulsa a los prestamistas de la iglesia, mientras que en el de la derecha su lugar ha sido ocupado por el Anticristo, al que claramente se puede identificar con el papa, presidiendo la venta de indulgencias. La combinación del arte y la educación de las masas permitió que los artistas luteranos redefinieran cuidadosamente su propia función social, ahora que la creación de imágenes, frescos y retablos había sido condenada por «idólatra». La alianza entre Lutero y la imprenta hizo que ni la religión ni el arte volvieran a ser los mismos.

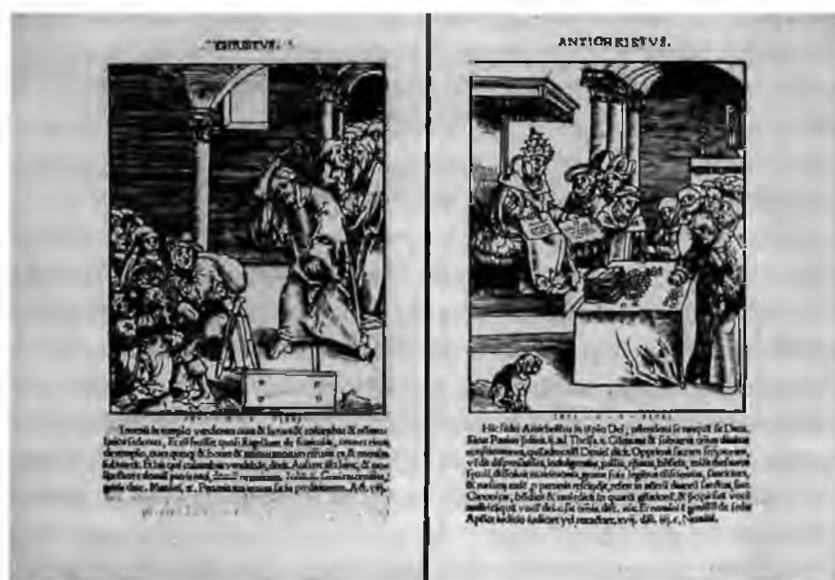


FIGURA 15. Lucas Cranach era un defensor entusiasta de la Reforma protestante, y estos grabados del papa y el Anticristo dibujados en 1521 fueron reproducidos en serie y ejercieron una eficaz propaganda religiosa.

Un problema complicado

El luteranismo surgió en un mundo en el que el centro de gravedad comercial, financiero y político se había desplazado gradualmente hacia el norte. A principios del siglo XVI Amberes superó a Venecia como capital comercial europea, y en los Estados alemanes, cuna del luteranismo, se forjaban nuevas identidades políticas que, a finales de siglo, crearían un mapa de Europa reconociblemente moderno.

En junio de 1519, Carlos V de la casa de Habsburgo añadió Austria a su herencia dinástica de España, Nápoles, los Países Bajos y el Nuevo Mundo. Ello le convertía en candidato ideal para ostentar el título de emperador del Sacro Imperio Romano, vacante en aquel entonces, que había ido perdiendo importancia desde la época romana y que ahora conllevaba la posesión de territorios diseminados a lo largo de Alemania, Italia y Europa central. Aunque el título también había perdido relevancia, Carlos vio la oportunidad de emplearlo como plataforma a partir de la cual lograr el control de la Europa oriental. Aseguró la corona tras sobornar a los gobernantes alemanes gracias a los grandes préstamos del financiero augsburgués Jacob Fugger. Sin embargo, esto sólo fue el inicio de los problemas de Carlos. Su elección distanció a sus rivales por el título, Enrique VIII y Francisco I, y amenazó el poder del propio papado, lo cual desencadenó una descomunal lucha por el poder político en toda Europa, que vio cómo Carlos, Francisco y Enrique, así como Juan I de Portugal y el sultán Solimán competían por el control territorial y político, y cómo las ciudades-estado italianas quedaban relegadas al estatus de indefensas oponentes. Las semillas de la revuelta nacionalista también empezaron a brotar en el norte de Europa y, en Oriente, Carlos se enfrentó al abrumador poder imperial de Solimán, que conquistó Belgrado en 1521 y que en 1529 puso sitio a Viena. El auge del luteranismo no hizo más que agravar sus dificultades.

En 1521 Carlos convocó la Dieta Imperial en Worms en un intento de construir una administración imperial viable. En el orden del día figuraba también la reciente excomunión papal de Lutero. Al principio, Carlos se inclinó por no distanciar a sus aliados alemanes excomulgando a uno de sus monjes por orden del papa. Sin

embargo, cuando Lutero se dirigió al emperador en los siguientes términos: «No puedo retractarme ni me retractaré de nada, puesto que no es bueno ni seguro actuar contra la propia conciencia», Carlos le condenó «por ser un destacado hereje». No obstante, la sentencia de Carlos en Worms no aseguró la condena de Lutero; los Estados alemanes se resistieron a las admoniciones papales para que destruyeran el «protestantismo», como se le denominó desde 1519, año en el que un grupo de príncipes germanos «protestaron» contra los exordios a condenar el luteranismo. A su vez, Carlos tuvo que dedicarse también a la administración de sus posesiones de ultramar y combatir el fantasma del sultán Solimán el Magnífico a las puertas de su propio imperio.

En 1529 el imperio del sultán se extendía por el norte de África, el Mediterráneo, y gran parte de la Europa oriental, y estaba aliado con el enemigo de Carlos, Francisco I. Éste, asombrado ante las ambiciones imperiales de Solimán, dijo: «El sultán detesta al emperador [Carlos V] y su título de *Caesar*; él, el Turco, quiere ser llamado *Caesar*». Aunque los otomanos siguieron enfrentándose a Carlos como iguales políticos, su fe también se convirtió en algo que polarizó cada vez más la atmósfera religiosa de la década de 1520. Al igual que Francisco, Lutero y sus seguidores consideraban la posibilidad de una alianza estratégica con los otomanos a modo de baluarte contra la intolerancia religiosa del Imperio Habsburgo de Carlos. Cuando Solimán sitió Viena, el protestante Philip de Hesse escribió a Lutero, exhortándole a «no prestar ninguna ayuda» a Carlos ni a su hermano Fernando de Austria «a menos que primero su majestad prometa firmemente que nos dejará en paz y no nos molestará por causa del Evangelio». Lutero estudió a fondo el Corán y participó en la publicación de diversos textos alemanes sobre el islam. Atendiendo a los llamamientos de diversos panfletistas para que «busque el enemigo en Italia, no en Oriente», argumentó cautelosamente que «si tenemos que entrar en guerra con los turcos, deberíamos empezar por nosotros mismos», sugiriendo así hábilmente que la amenaza turca había sido enviada por Dios para acosar al emperador y al papa católicos. Solimán también vio cómo el luteranismo podía jugar a favor de los otomanos distrayendo a los Habsburgo de concentrarse en la amenaza militar proveniente de Oriente. Al parecer, comentó la posibilidad de exten-

der su patrocinio imperial a Lutero con diversas embajadas europeas. También exhortó a los predicadores de las mezquitas de Estambul a que celebrasen el auge del luteranismo y las divisiones de los Habsburgo. El islam y el protestantismo eran conscientes de que, desde el punto de vista teológico, su creencia en la autoridad del libro y su oposición a la idolatría hacían que la posibilidad de aproximarse políticamente, en los turbulentos años de mediados del siglo XVI, no fuese descabellada.

Carlos V era bastante menos flexible ideológicamente. Su herencia dinástica se arraigaba profundamente en la intolerante expulsión de España de judíos y moros en 1492. Él y sus consejeros se convencieron muy pronto de que Lutero y Solimán representaban dos caras de la misma moneda, herejes a quienes había que exterminar. En 1523 el nuncio papal en Nuremberg escribía: «Estamos ocupados negociando la guerra generalizada contra el turco, y esta otra guerra particular contra el nefando Martín Lutero, que es un mal contra la cristiandad peor que el turco». En 1530, el cardenal Campeggio escribió a Carlos: «Las diabólicas y heréticas opiniones de Lutero [...] deben ser castigadas y sancionadas según la regla y la práctica observadas en España con los moros».

Esta convergencia de turcos y protestantes se percibe con claridad en una de las más famosas obras renacentistas del poder imperial, el lienzo de Tiziano *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg* (figura 16), pintado en 1548. El cuadro celebra la victoria de Carlos sobre las fuerzas luteranas encabezadas por Philip de Hesse en Mühlberg un año atrás, aunque al mismo tiempo rememora su anterior victoria sobre las fuerzas turcas en Túnez en 1535. El caballo que monta el emperador es de raza andaluza, un cruce de sangre española y árabe: Carlos domina al caballo «infiel» del mismo modo que pretende aplastar la «herejía» protestante. Tiziano desoyó a quienes le aconsejaban que pintase protestantes bajo los cascos del caballo, como si éste los pisoteara, aunque en imágenes ecuestres similares que conmemoraban la victoria de Carlos en Túnez sí aparecían turcos a los pies del animal. Es evidente que se trataba de un siniestro mensaje que quería enviarse a quienes contemplasen estas obras. Una de las consecuencias de la Reforma fue polarizar las diferencias ideológicas y religiosas entre Oriente y Occidente, puesto que la Iglesia romana y el Imperio de los Habsburgo adoptaron una



FIGURA 16. El retrato de Carlos V realizado por Tiziano en 1548 celebra la victoria sobre los protestantes en la batalla de Mühlberg en 1547, aunque el oscuro caballo andaluz evoca también la batalla librada por el emperador contra otro grupo de «infieles», los turcos otomanos.

postura crecientemente defensiva y militarmente agresiva contra protestantes, judíos y musulmanes.

La intolerancia religiosa fue en aumento a medida que el celo por la reforma religiosa chocaba con los planteamientos cada vez más ambiciosos de autoridad política global. Las comunidades judías habían vivido en toda Europa durante siglos, pese a haber sido

oficialmente expulsadas de Inglaterra en 1290 y de España en 1492. Sin embargo, en este período de polarización de las posturas religiosas, los judíos pronto se vieron perseguidos y utilizados como chivos expiatorios por parte de católicos y protestantes, siendo acusados de delitos que abarcaban desde el envenenamiento de pozos hasta el asesinato de niños cristianos. En 1555, Pablo IV emitió una bula papal atacando la fe judía, en la que se afirmaba que la Iglesia sólo «tolera a los judíos para que puedan contemplar la verdadera fe cristiana». Los judíos podían convertirse al catolicismo; de otro modo no tenían derecho a la propiedad privada; además, eran confinados en guetos y se les exigía llevar un distintivo amarillo como signo de infamia. El protestantismo no era mucho más tolerante. En 1514 Lutero afirmó que «los judíos siempre maldecirán y blasfemarán contra Dios y su Cristo Rey». Varios años después exclamaba: «Prefiero tener como enemigos a los turcos que a los españoles por protectores, pues bárbaros y tiranos como son, la mayoría de los españoles son mitad moros y mitad judíos, gentes que no creen en nada». A su vez, para los católicos españoles los protestantes eran también herejes, como los turcos y los judíos. A medida que el catolicismo respondía a la amenaza del luteranismo y que el protestantismo intentaba definirse marcando claras distancias teológicas con otras religiones, ambos empezaron a atacar cada vez más las dos religiones del libro que no suscribían la creencia en que Jesús era hijo de Dios.

Sin embargo, Carlos V tenía poca autoridad moral para defender su título de defensor de la fe católica y paladín de una guerra santa contra todos los infieles. En 1526 el papa Clemente VII intentó oponerse al dominio europeo de los Habsburgo. En 1527, para que el papado abandonase sus pretensiones, Carlos permitió que su ejército imperial (entre el que se contaban mercenarios luteranos) saquease la propia Roma, asesinando casi a la mitad de una población de 55.000 personas. El papado fue finalmente eclipsado como fuerza política, a un precio terrible.

Aunque por una parte, el papado romano veía cómo se erosionaba su papel político, por otra intentó reafirmar su autoridad con un despliegue artístico y arquitectónico aún más fastuoso. Esta tensión se pone de manifiesto en el arte de Miguel Ángel y Rafael, a quienes se suele considerar los máximos representantes del arte del

«alto Renacimiento», y dos de los mayores artistas a quienes se confió la reconstrucción de Roma. Los frescos de Miguel Ángel con escenas del Génesis que decoran la capilla Sixtina, encargados por el papa Julio II, ofrecen una visión global de la creación basada en las enseñanzas de Roma. El grácil dinamismo de las escenas y la poderosa y tensa musculatura de sus personajes idealizan también el poder y la airada furia de la Iglesia romana cuando se la cuestionaba. Esta tensión también se percibe en los frescos que pintó Rafael en el salón de Constantino del Vaticano, encargados por el papa León X en 1519. Empezados por Rafael y su taller inmediatamente antes de la muerte del artista en 1520, estos cuatro enormes frescos relatan la historia de la vida del emperador Constantino, y están flanqueados por ocho grandes retratos de papas famosos. El salón y su decoración proclamaban la autoridad imperial del papado, y el cambio en el poder de la Iglesia desde Oriente (Constantinopla, sede imperial de Constantino) a Occidente (San Pedro en Roma). La escena final del ciclo de frescos, titulada *La donación de Constantino* (lámina 5), muestra cómo el emperador deposita su poder temporal e imperial en manos del papa, que aparece tocado con una tiara que pone de relieve sus poderes espiritual y secular. El fresco representa un tajante rechazo a los ataques luteranos sobre el poder político del papado y a los embates intelectuales sobre la propia *Donación*. En febrero de 1520, sólo unos meses antes de que se empezara a trabajar en el salón de Constantino, Lutero escribió: «Tengo en mis manos la prueba de Lorenzo Valla de que la donación de Constantino es una falsificación. Cielos, que oscuridad y perversidad hay en Roma. Parece imposible que Dios haya permitido que estas burdas e impúdicas mentiras no sólo hayan circulado, sino prevalecido, durante tantos siglos». El tratado de Valla sobre la *Donación* fue impreso por primera vez en Alemania en 1517 como parte del creciente ataque sobre la Iglesia romana. Los frescos del salón de Constantino, con sus encumbrados papas, sus facciones enfrentadas y sus espectaculares escenas de autoridad papal son una forma agresiva, amanerada y ansiosa de responder al cambio político y religioso. Representan el apogeo del estilo artístico al que se denominaría «manierismo». La «palabra» impresa del norte triunfaba sobre los imponentes monumentos y gloriosos frescos del sur.

El Imperio contraataca

La Iglesia romana pronto se dio cuenta de que el arte, por excelso que fuera, no respondía a las cuestiones planteadas por el auge espectacular del protestantismo europeo. En marzo de 1545 el papa Paulo III consiguió convocar finalmente el Concilio de Trento para reformar la Iglesia desde dentro y formalizar su refutación de la Reforma luterana. Durante los dieciocho años siguientes el concilio se reunió de manera intermitente para emitir los decretos que sentaron las bases de la Contrarreforma católica. El concilio reafirmó la santidad de los siete sacramentos, la transubstanciación, el purgatorio y la autoridad papal. Fomentó la veneración de santos y reliquias y la compra de indulgencias, al tiempo que refrenaba los manifiestos abusos que tanto habían indignado a Lutero. Se reformaron las órdenes religiosas, se crearon seminarios para formar a los sacerdotes, y se pidió a los obispos que adoptasen una actitud más vigilante y activa respecto de la administración de sus diócesis. Las decisiones más combativas habían sido impulsar la creación en 1540 de la Compañía de Jesús (más conocida como la orden jesuita), al mando del español Ignacio de Loyola, y el establecimiento, en 1542, de la Inquisición romana que debía perseguir a herejes y reformadores.

El concilio se ocupó también del vehículo más peligroso de la Reforma protestante: el libro impreso. En 1563 publicó un índice de libros prohibidos condenados por «heréticos», declarando que «si alguien leyera o tuviera en su poder libros de herejes o escritos por cualquier autor condenado y prohibido por herejía o sospecha de falsas enseñanzas, sufriría inmediatamente la sentencia de excomunión». El Índice prohibió miles de libros, empezando por las obras de Lutero, Zuinglio y Calvino, e incluyó también las de Maquiavelo y cierto libros de Erasmo. Otros fueron expurgados, como el *Decamerón* de Boccaccio y *El Cortesano* de Castiglione. Trento admitió implícitamente el poder del libro impreso (en parte, financiando imprentas católicas para que publicasen textos ortodoxos), aunque ello significó la puesta en marcha de uno de los primeros intentos modernos de censura masiva.

La ferviente mezcla de reforma, piedad, militancia y represión del Concilio de Trento obtuvo un notable éxito. Como resultado

de la Contrarreforma se calcula que, a finales del siglo XVI, casi una tercera parte de los seglares que Roma había perdido volvieron al redil. Sin embargo, su actitud cada vez más enérgica e intolerante hacia la observancia religiosa, los libros e incluso las imágenes reforzó la polarización del panorama religioso de finales del siglo. Trento subrayó aún más las distancias entre las ideologías católica y protestante, y en el proceso abrió paso a las guerras de religión de la última mitad del siglo que redefinirían la forma de Europa.

En 1600, Europa ya no se parecía en nada a aquel cúmulo impreciso de ciudades-Estado y principados que tan poco recordaban a la idea de «Europa» en 1400. Los Estados-nación y los imperios globales emergentes marcaban la vida política, y la fluidez de los encuentros e intercambios religiosos entre Oriente y Occidente se tornó en rigidez debido a los dogmáticos sistemas de creencias de católicos, protestantes e islámicos. Todo ello señaló el nacimiento de la moderna institución del Estado y el consiguiente auge del nacionalismo. Durante las tres centurias siguientes, las grandes potencias imperiales europeas se dedicaron a reclamar la mayor parte del mundo que se acababa de descubrir. Pero el período también dejó como herencia una serie de conflictos religiosos y políticos aparentemente irresolubles en regiones tan diversas como Irlanda, México y los Balcanes, cuyos orígenes residen en el enfrentamiento entre Iglesia y Estado que tuvo lugar por primera vez en el Renacimiento.

Capítulo 4

La aparición de la perspectiva

Las vidas de los artistas

En 1550 el artista toscano Giorgio Vasari publicó un libro que por sí solo inventó la idea del arte renacentista. Una de las obras clásicas de la historia del arte, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, de Vasari (conocida como las *Vidas de los artistas*) consistía en 142 biografías de artistas, que se iniciaban con el nacimiento del pintor florentino Giovanni Cimabue en 1240, y terminaban con las obras culminantes de Miguel Ángel a mediados del siglo XVI. Las *Vidas* se convirtieron en la biblia del arte renacentista, una definitiva e imperecedera afirmación del «espíritu» artístico del período.

Vasari fue el primer escritor que empleó el término italiano «rinascita» (o «renacimiento») para describir la revolución artística que empezó a finales del siglo XIII y que alcanzó su máxima expresión a mediados del siglo XVI. Según Vasari, Cimabue y Giotto representaban la primera época que «abandonó completamente la torpe manera griega y resucitó el buen y moderno arte de la pintura, introduciendo la práctica de retratar fielmente del natural a las personas vivientes». La arquitectura también reaccionó contra el que Vasari consideraba «bárbaro estilo de los edificios a los que conocemos como tudescos». Lo que despectivamente denominaba «griego» y «bárbaro» es lo que hoy en día describiríamos como «bizantino» y «gótico». La segunda época de Vasari representó «una mejora infinita en todo» lo producido en la primera, y como ejemplo de ella mencionaba al arquitecto florentino Filippo Brunelles-

chi, quien «recuperó las medidas y proporciones de los antiguos» insistiendo en que «todas las obras deben atenerse a una regla, deben acometerse con el mejor ordenamiento y deben distribuirse con la debida medida». Para Vasari, la segunda época representó el triunfo de la forma técnica, la medida, la proporción y, por encima de todo, la perspectiva. Sin embargo, la culminación de este dominio se produjo en la tercera época, representada por Leonardo, Rafael y, en primer lugar, por el «divino» Miguel Ángel. Su dominio del color, la perspectiva y la proporción «superaba la época de los antiguos» y convenció a Vasari de «que el arte había alcanzado todo lo que, como imitador de la naturaleza, podía hacer».

El texto de Vasari fue un brillante ejercicio de relaciones públicas que consolidó el estatus del artista como profesional. Antes de la publicación de las *Vidas*, el arte era considerado una actividad de escasa relevancia para la que no se precisaba mucha competencia. Vasari vio la oportunidad de elevar este oficio a las alturas de la divinidad. Al escribir al final del Renacimiento, estaba perfectamente situado para definir la transformación artística del período en sus propios términos. Sin embargo, el compendio de Vasari era altamente selectivo, pues se limitó a mencionar a los italianos, y sobre todo a los florentinos, dedicando sólo siete páginas a comentar el arte septentrional de Van Eyck y Durero. Por otra parte, curiosamente, su historia no mencionaba los conflictos políticos, religiosos y comerciales que se produjeron en aquel período. Hasta qué punto era selectiva la descripción que Vasari hizo del Renacimiento puede comprobarse observando su propia carrera artística, para ver si practicaba lo que predicaba en sus *Vidas*.

Vasari fue uno de los pintores más notables de la Italia del siglo XVI, y construyó su carrera gracias a la astucia y habilidad que desplegó para complacer a sus poderosos mecenas. Gran parte de su obra responde a los encargos del papado, en Roma, y de los Medici en Florencia. En 1572 se dirigió a Roma, donde logró que Gregorio XIII le encomendase la decoración de la Sala Regia del Vaticano. Las pinturas del vestíbulo celebraban la autoridad católica, sometida a severas críticas y hostilidades. La respuesta de Vasari fue crear una serie de frescos que mostraban el lado agresivo y militante de la Iglesia católica. Su fresco de 1573, *La masacre de Coligny y los hugonotes el día de San Bartolomé, 24 de agosto de 1572* (figura 17), con-



FIGURA 17. El fresco *La masacre de Coligny y los hugonotes el día de San Bartolomé, 24 de agosto de 1572*, de Vasari, pintado en 1573, se recrea en la violencia y el conflicto religioso, temas que se abstiene de comentar en sus *Vidas de los artistas*.

memoraba la infame matanza de centenares de protestantes franceses en París que tuvo lugar tan sólo unos meses atrás. Días antes de la masacre, se dice que el papa Gregorio pronunció las siguientes palabras: «Nada deseamos más que la exterminación de los hugonotes, para la exaltación de la fe católica». Al fondo de la imagen Vasari muestra con gran realismo la defenestración del almirante Coligny, dirigente hugonote, mientras que sus seguidores, en primer plano (y a quienes se da la apariencia de demonios deformes), son pasados por la espada. Junto a dicha masacre, Vasari pintó unos frescos en los que se representaba la destrucción de la flota naval turca por parte de la alianza católica en la batalla de Lepanto en 1571.

Estos bellos aunque violentos frescos muestran que el pintor se sumaba con entusiasmo al beligerante intento de la Iglesia católica de eliminar todas las formas de «descreimiento» religioso, ya fuera el protestantismo o el islam. Muestran asimismo que el arte del Renacimiento estaba al servicio de la religión y la política, dimensión esta raramente mencionada por el autor en sus escritos y que no resulta sorprendente, puesto que la tercera y principal etapa artística, representada por Miguel Ángel, Rafael, Tiziano y el propio Vasari, fue también la época en la que la Iglesia católica utilizó el arte en su inflexible y eminentemente político contraataque a la Reforma protestante. A consecuencia de ello, Vasari prestó poca atención al arte septentrional, protestante, o a las igualmente «impías» formas procedentes de Oriente y a sus fértiles interacciones con el estilo más ortodoxo de la Italia del siglo XV. Por este motivo, su aproximación al arte renacentista, aun siendo convincente, debe tratarse con cierta cautela; es preciso considerar otros enfoques que complementen el idealizado retrato que el autor toscano pintó para el lector de las *Vidas*.

Sin embargo, su descripción sigue siendo útil, ya que está escrita desde la perspectiva de un famoso artista en activo. Para él, el desarrollo estilístico y formal del arte era sumamente importante; su función social y su recepción, así como otros aspectos relacionados como la política, el mecenazgo, la religión y la historia pasan a segundo plano ante las consideraciones estéticas. Por otra parte, Vasari se resiste a admitir la importancia del mecenazgo, ya que uno de sus objetivos es poner de manifiesto que la principal fuerza creadora de cualquier composición es el artista y no el mecenas. Lo

cierto es que el Renacimiento presenció cómo las relaciones entre el artista y su mecenas experimentaban un cambio radical, y vio también cómo se transformaba la relación del arte con el comercio, la política y la religión.

DIFERENTES PERSPECTIVAS SOBRE EL ARTE RENACENTISTA

La formación religiosa fue uno de los factores que impulsó en mayor medida la creación del arte renacentista. En su manuscrito de finales del siglo XIII, titulado el *Catholicon*, el gramático italiano Juan de Génova escribía:

> [...] Hay tres razones que aconsejan la colocación de imágenes en las iglesias. *Primera*, la formación de las personas sencillas, porque las instruyen como si fueran libros. *Segunda*, porque el misterio de la encarnación y los ejemplos de los santos estarán más presentes en nuestra memoria si los vemos cada día ante nuestros ojos. *Tercera*, para suscitar sentimientos de devoción, que surgen con mayor facilidad ante lo que vemos que ante lo que oímos.

Las imágenes visuales de los temas religiosos pueden educar e instruir a una congregación, al tiempo que emocionan e intensifican la fe. Las imágenes, o iconos, solían estar impregnadas de funciones mágicas, devocionales y didácticas, desde fomentar una profunda identificación con la Virgen María hasta proteger contra las plagas o el mal tiempo. Las imágenes formaban parte del diseño de las iglesias gracias al mecenazgo de acaudalados ciudadanos, y en torno a ellas se celebraban tanto los rituales religiosos públicos como las piadosas meditaciones privadas.

La Iglesia era consciente de la importancia del arte como medio de adoctrinar a sus fieles, aunque por otra parte tenía que enfrentarse a un mandato bíblico contra las imágenes. El Antiguo Testamento dice: «No te harás ninguna imagen esculpida, ni ninguna semejanza de cosa que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra» (Éxodo, 20,4). A teólogos como santo Tomás de Aquino les preocupaba que tales imágenes fueran objeto de culto sólo por su belleza terrenal y no como medio de

acercarse a Dios. «El culto de la religión —dice el de Aquino— no se dirige a las imágenes en sí mismas como realidades, sino que las mira bajo su aspecto propio de imágenes que nos conducen a Dios encarnado. Ahora bien, el movimiento que se dirige a la imagen en cuanto a tal no se detiene en ella, sino que tiende a la realidad de la que es imagen.» El culto a la mera imagen era idolatría; lo que se pretendía es que quien contemplase una obra de arte la viese como algo que le permitía acercarse a Dios. Entre el clero del siglo XV era común la preocupación porque las imágenes ricamente ornamentadas creasen reverencia «por el oro y las joyas, y no por las figuras o, mejor dicho, por las verdades representadas por dichas figuras». Esta fricción entre los ideales sagrados y las posibilidades profanas de las imágenes está presente en todo el arte del Renacimiento, lo cual pone de manifiesto que las esperanzas religiosas y las expectativas temporales estaban íntimamente entrelazadas.

Otro aspecto significativo del arte del primer Renacimiento es que las obras eran a menudo una tarea colectiva debida a diversas manos, sin que se hiciese especial distinción entre el «artista» y otros artesanos igualmente diestros. Era normal que, además de ser pintores o escultores, los artistas trabajasen como joyeros en oro o plata, fundidores de bronce, canteros, tallistas, carpinteros, yeseros y talladores de madera. La utilización de una técnica determinada dependía de la naturaleza del objeto encargado: imágenes, ya fueran pintadas, iluminadas, talladas, fundidas, barnizadas o tejidas, o bien objetos repujados tan diversos como armazones para camas, instrumentos musicales, arreos y armaduras para monturas y arcones de matrimonio, sin olvidar retablos, capillas y tumbas. Como esta relación sugiere, los encargos solían especificar el uso de materiales preciosos con mayor concreción que la habilidad o innovación creativa. Oro, plata, bronce, mármol, maderas nobles, vidrios, lana, coral, diamantes y perlas eran sólo algunos de los costosísimos materiales que un mecenas podía tener en mente a la hora de hacer cualquier encargo.

Para afrontar el coste y las diversas habilidades implicadas en la realización óptima de este tipo de encargos, casi todos los artistas estaban vinculados a un taller. Éste manufacturaba y vendía objetos, conjuntaba recursos y experiencia y en él los maestros transmitían su saber a los aprendices. La Florencia de 1478 tenía



LÁMINA 1. El cuadro *Los embajadores*, de Hans Holbein, es una obra capital del Renacimiento, aunque no fue redescubierto hasta el siglo XIX. Los enigmáticos protagonistas y los objetos que les rodean ofrecen una enorme y valiosa información sobre el período.



LÁMINA 2. El retrato de Mehmet el Conquistador, de Gentile Bellini, (*c.* 1479), una obra occidental encargada por un gobernante islámico, pone de relieve el intenso intercambio artístico y político entre Oriente y Occidente.



Lámina 3. En 1375 el cartógrafo judío Abraham Cresques realizó un enorme atlas para Carlos V de Francia. En la imagen vemos un fragmento en el que se detallan las riquezas y los gobernantes del norte de África.



LÁMINA 4. Esta magnífica edición impresa de las *Obras* de Aristóteles simula la apariencia de un manuscrito, pues las joyas y los paisajes están pintados a mano. La conversación que mantienen Aristóteles y Averroes refleja los fluidos intercambios entre Oriente y Occidente.



Lámina 5. El fresco *La donación de Constantino* fue pintado en el Vaticano por el taller de Rafael entre 1523 y 1524. El conflicto religioso conforma su contenido imperial y su estilo amanerado y agresivo.



LÁMINA 6. El *Tabernáculo de los lineros*, de Fra Angelico, completado en 1433, fue creado por diversas manos y respondía a diversas funciones. Sus puertas podían abrirse o cerrarse para crear distintos efectos.



Lámina 7. El exquisito *Escriba sentado* de Costanzo da Ferrara, pintado durante un viaje a Oriente entre 1470 y 1480, revela la admiración del artista por los estilos pictóricos otomano y persa.



LÁMINA 8. *Retrato de un pintor*, del maestro persa Bihzād. Aquí un artista persa da la réplica a una obra italiana —el *Escriba sentado* de Costanzo da Ferrara— que, a su vez, se inspira en el arte islámico.

una población de unos sesenta mil habitantes y contaba con cincuenta y cuatro talleres de escultura, cuarenta y cuatro de joyería y cuarenta de pintura. La mayoría de los pintores, escultores y canteros se afiliaban también a un gremio o corporación que marcaba pautas, mediaba en las relaciones entre patrones, maestros y aprendices, apoyaba a sus miembros desde el punto de vista financiero y organizaba festivales, misas y procesiones. El taller y el gremio fomentaban la colaboración, la competencia y el intercambio de estilos y técnicas.

Si reflexionamos sobre la importancia de la que parece ser una imagen religiosa característica del primer Renacimiento obtendremos un ejemplo gráfico de la manera en que se encargaban y producían las obras de arte a principios del siglo xv, así como de la recepción que obtenían. El *Tabernáculo de los lineros* de Fra Angelico (lámina 6) fue encomendado por los comerciantes florentinos del lino (o *linaiuoli*) en 1432 e instalado en su sede de Florencia en 1433. Nuestra mirada moderna se dirige inmediatamente a la exquisita pintura de la virgen y el niño rodeados de ángeles. En sus puertas exteriores Fra Angelico pintó a los santos Pedro y Pablo, con escenas de sus vidas (incluido el martirio de san Marcos en Alejandría) y la adoración de los magos en la base o predela. Cuando se abren las puertas del tabernáculo aparecen san Juan Bautista (a la izquierda) y san Juan Evangelista (a la derecha).

El fraile era uno de los muchos y buenos artesanos a los que se encargó la realización de la obra. Otro artista, Lorenzo Ghiberti, conocido básicamente por sus esculturas, diseñó el marco de mármol. Dos canteros florentinos lo tallaron, mientras que otro artista hizo la base y las puertas de madera. La estrecha colaboración e intercambio entre esta serie de artistas se refleja en la manera en que Fra Angelico empleó la perspectiva y el escorzo en las escenas de la predela, una técnica experimental que estaba siendo desarrollada en la época por Ghiberti y sus colegas florentinos Masaccio y Brunelleschi. La atribución del tabernáculo a su pintor principal, Fra Angelico, es una adscripción moderna, pues sus manos no fueron las únicas que contribuyeron a la realización de la obra. El contrato del tabernáculo estipulaba también que su diseño, coste y apariencia no quedaba en manos del artista, sino del gremio que lo encargaba. La naturaleza potencialmente idólatra del arte religioso

del siglo xv significaba, en las memorables palabras de Michael Baxandall, que «la pintura era todavía demasiado importante para ser dejada en manos de los pintores». Los artistas tenían que atenerse estrictamente al dibujo acordado, y el fraile recibiría por su trabajo el muy mundano pago de «ciento noventa florines de oro».

Los comerciantes de tejidos eran también conscientes del impacto secular y mundano de encargar tan suntuosa obra. Con ello, el gremio expresaba su piedad religiosa, a la vez que ponía de manifiesto ante la comunidad su riqueza secular y su autoridad comercial por su capacidad de dirigir a tales artesanos y de costear los caros materiales. Su actividad comercial también quedaba legitimada y prestigiada en el pequeño retrato de la Adoración de los Magos al pie del tabernáculo, en el que aparece un joven arrodillado ofreciendo una pieza de tela teñida de rojo carmesí al niño Jesús; el aura religiosa de la pintura se ve mezclada así con los intereses comerciales. El contrato indicaba también que durante el día las puertas deberían estar abiertas para reflejar el aura dorada de la virgen, el niño y san Juan. Por la noche se deberían mostrar las imágenes más sombrías de los santos Pedro y Pablo, lo que indica que el tabernáculo tuvo distintos usos devocionales según el momento. Como muestra esta obra, para apreciar plenamente un objeto renacentista es necesario comprender el contexto original del encargo, la importancia de su ubicación y las diversas funciones sociales, políticas y religiosas que cumplía.

Nuestros amigos del norte

Como revela la obra de Fra Angelico, la colaboración entre diversos artesanos, el seguimiento estricto de los deseos del mecenas, el extremo cuidado con los materiales preciosos, la especificación del escenario y el contexto, y las productivas tensiones entre el mundo religioso y secular fueron características comunes del arte del primer Renacimiento. Aunque Vasari no abundó en la importancia artística de Jan van Eyck y sus contemporáneos Roger van der Weyden y Jean Fouquet, lo cierto es que el arte del norte de Europa vivía también un momento extraordinario, y de hecho fue allí donde se perfeccionó la técnica de la pintura al óleo. En el mis-

mo momento en el que Fra Angelico terminaba en Florencia su *Tabernáculo de los lineros*, Van Eyck empezaba a trabajar en una de las imágenes más representativas del Renacimiento, *El matrimonio Arnolfini* (figura 18).

Acabado en 1434, el cuadro de Van Eyck es muy distinto del tabernáculo de Fra Angelico. Su notable realismo visual, la atención a los detalles domésticos, la textura delicadamente barnizada de la pintura al óleo y el tema secular parecen estar a un mundo de distancia de la intensidad religiosa, la colaboración artesanal y la riqueza del pan de oro de la obra de Fra Angelico. Miguel Ángel criticó duramente la pintura flamenca «porque carece de fuerza o grandeza; quiere reproducir a la perfección y a la vez muchas cosas, de las cuales fuera una sola bastante para emplear en ella toda la fuerza». Efectivamente, esta atención microscópica al detalle es lo primero que sorprende a quien contempla la pintura de Van Eyck, aunque la crítica de Miguel Ángel tiene más que ver con el nacionalismo cultural italiano que con una crítica artística objetiva. El arte del norte de Europa se alimentó de tradiciones notablemente distintas de las que conformaron la creación del arte italiano. El mecenazgo, las estructuras gremiales, la autoridad política e incluso la piedad religiosa se desarrollaron de maneras muy distintas al norte de los Alpes, y el resultado se refleja en la obra de Van Eyck. Aunque este maestro no inventó la técnica de la pintura al óleo, perfeccionó el método de aplicación del barniz. Ello implicaba aplicar pacientemente capas de pigmento translúcido unas sobre otras, creando el brillo difuso y la delicada modulación del color que se aprecia en *El matrimonio Arnolfini.* El brillo e incluso la luz de Italia carecían de la sutil variación climática del norte de Europa, algo bien sencillo que tuvo mucho que ver con las diferencias de color, luz y forma que distinguen a Fra Angelico de Van Eyck. Factores como éste incidieron tanto a la hora de definir las estéticas contrapuestas del arte del norte y del sur de Europa como las diferencias en el mecenazgo y la estructura gremial.

El cuadro de Van Eyck representa una escena doméstica moderna que parece celebrar el matrimonio de la pareja en un dormitorio elegantemente amueblado. El marido parece estar haciendo un voto, mientras que el vestido ligeramente alzado de la esposa y la proximidad de la cama sugieren que el pintor anticipa su futuro



FIGURA 18. En su obra *El matrimonio Arnolfini*, Jan van Eyck (1434) dedica la misma atención a la decoración del aposento y a los objetos que hay en él que a la pareja en sí.

(o recientemente revelado) embarazo. Algunos críticos consideran que el cuadro es un «certificado pictórico de matrimonio» así como un símbolo de fertilidad. Sin embargo, lo que también salta a la vista en la obra es el cuidado que el pintor puso en los detalles. El perro y las zapatillas, la ventana y la luz que penetra en el aposento, la elaborada lámpara de brazos, la gárgola labrada y el espejo convexo colgado de la pared del fondo aparecen representados con toda meticulosidad.

La pareja que aparece en el cuadro es la formada por Giovanni di Arrigo Arnolfini, rico mercader italiano con gran influencia política que trabajó en Brujas desde 1421 hasta su muerte en 1472, y su esposa Giovanna, hija de otro comerciante italiano. Arnolfini vendía telas y tapices al duque Felipe, mecenas de Van Eyck, y llegó a ser consejero del tesoro de Normandía. Aunque la pintura representa una imagen piadosa del matrimonio Arnolfini, al propio tiempo muestra la riqueza y el lujo que le confieren su pericia comercial y su poder político. Se trata de una imagen que rinde culto a los logros y posesiones del protagonista del cuadro: desde la propia esposa de Arnolfini a las caras pieles del Báltico, las naranjas españolas, el cristal veneciano, las alfombras otomanas y las tallas de madera alemanas que Van Eyck reproduce con amoroso detalle. El cuadro celebra la posición de Arnolfini como pieza clave en el emergente mundo del comercio internacional, expresado vívidamente en los preciosos bienes a los que se pinta con tanta precisión como los propios esposos. El *ethos* del cuadro se pone de manifiesto en la descripción de la ciudad de Brujas que hizo un español de la época:

> [...] Quien tenga dinero y desee gastarlo encontrará en esta ciudad todo lo que el mundo produce. He visto naranjas y limones de Castilla que parecen acabadas de arrancar de los árboles; frutas y vinos de Grecia, en tanta abundancia como en su país de origen. He visto también dulces y especias de Alejandría y de todo Levante, como si uno estuviera allí; pieles del mar Negro, como si hubieran sido producidas en el distrito. Aquí se encuentra toda Italia con sus brocados, sedas, armaduras, y todo cuanto allí se produce; y de hecho no hay parte del mundo cuyos mejores productos no se encuentren en la ciudad.

El énfasis en la frescura y sensualidad de estos productos internacionales reunidos en un lugar se reflejan en la manera en que Van Eyck reproduce en el cuadro la textura y el lustre de la fruta, las sedas, las pieles y el cristal.

El uso que hace Van Eyck de la perspectiva dirige nuestra mirada al espejo convexo de la pared del fondo, una prueba evidente de la fascinación que sentía por los nuevos avances de la óptica, que empleó para crear sus increíblemente fieles representaciones de la vida doméstica. El pintor supo aprovechar la cambiante naturaleza de los avances comerciales y tecnológicos que se producían a su alrededor. El espejo refleja la escena que vemos ante nuestros ojos y a dos personajes indefinidos que acaban de entrar en la habitación. Sobre el espejo figura la inscripción «Jan van Eyck estuvo aquí / 1434». Si miramos con atención el reflejo, podemos ver al mismo Van Eyck, un personaje ataviado en color azul, con una actitud más propia de un sacerdote en una boda que de un artista pintando un retrato. El pintor se sitúa con audacia en el centro de su propia composición, afirmando su papel de creador y comparando maliciosamente su estatus con el de un sacerdote. La misma tensión entre lo religioso y lo secular que se percibe en el tabernáculo de Fra Angelico se hace evidente en esta obra, en la que Van Eyck reivindica el papel del artista como alguien tan importante como el mecenas y el modelo. Es el artista que refuerza su papel, actitud que anticipa la forma en que otros artistas, desde Miguel Ángel a Picasso, afirmarán cada vez más su autonomía personal en la creación de su arte.

De vuelta a Oriente

El arte del Renacimiento y su importancia social y religiosa se desarrollaron de maneras notablemente distintas en el norte y el sur, pero también circuló entre este y oeste. El retrato de Fra Angelico del martirio de san Marcos en Alejandría, y la sensacional representación que hizo Van Eyck de objetos preciosos y materiales procedentes de Oriente ponen de manifiesto hasta qué punto la creatividad del período debe gran parte de su inspiración a la riqueza y a los productos orientales. Tres años antes de terminar su

Tabernáculo de los lineros, Fra Angelico había pintado una *Virgen con el niño* en la iglesia florentina de San Marco. El pintor adornó las ropas de la virgen inspirándose en tejidos y cerámicas islámicas, una tradición iniciada por Giotto y Cimabue y desarrollada por Uccello, Masaccio y Botticelli. Sin embargo, entre Oriente y Occidente no sólo se intercambiaron objetos, sino también estilos estéticos. Entre 1470 y 1480 el artista italiano Costanzo da Ferrara visitó Estambul y produjo una serie de hermosas pinturas y dibujos inspirándose en las convenciones artísticas del arte persa y otomano. Su *Escriba sentado*, exquisito retrato al *gouache* (lámina 7), es un minucioso estudio de un escriba otomano, y en el extremo superior derecho de la obra aparece una inscripción árabe. La atención al detalle, desde la suntuosa indumentaria del escriba hasta su arete dorado, revela que Costanzo absorbió los principios islámicos de la representación figurativa. Fue un proceso de asimilación que a finales del siglo XV llegó a impregnar grandes pinturas de encargo, en cuyas escenas se incorporaban figuras «orientales», y de las cuales *La predicación de san Marcos en Alejandría* (figura 3) es sólo un ejemplo entre muchos. Tenemos una muestra del intercambio de estilos e influencias artísticas en una notable copia del dibujo de Costanzo realizada por el artista persa Bihzād, *Retrato de un pintor* (lámina 8), años después de la obra de Costanzo. Cada artista se inspira en las innovaciones estéticas del otro, lo que hace imposible afirmar qué pintura es indudablemente «occidental» u «oriental». Como sucede con el conocimiento, la ciencia y las transacciones comerciales con Oriente, este intercambio artístico refleja la admiración por la técnica del arte islámico, un factor crucial en la formación de la tradición artística a la que hoy denominamos «renacentista». Ignorar estos intercambios significa contar solamente una parte de la historia del Renacimiento.

Demostración de poder

El arte renacentista de principios del siglo XV surgió como resultado del creciente poder adquisitivo de una élite predominantemente urbana y comercial ansiosa de demostrar su riqueza mediante el encargo de costosos objetos artísticos, así como de la impaciencia de

la Iglesia por crear y difundir una postura teológica coherente entre sus fieles. En 1453, con la caída de Constantinopla, estos logros religiosos y comerciales se politizaron aún más, a medida que las ciudades-estado de la Europa occidental se enfrentaban al mismo tiempo a las disensiones internas y al creciente poder del Imperio Otomano en el este. El arte sirvió para articular estas tensiones políticas, y las obras de arte fueron adquiriendo un carácter monumental y público, inspirándose cada vez más en un pasado clásico y no tanto en precedentes bíblicos, proporcionando así nuevas ideologías políticas con credibilidad y autoridad intelectual.

La escultura era un vehículo sumamente adecuado para afirmar la autoridad y el dominio político, y uno de sus más excelsos practicantes fue el escultor y cantero florentino Donatello. Este artista se dio cuenta de que la naturaleza cambiante de la política y el mecenazgo del siglo XV precisaban historias de logros públicos y aspiraciones imperiales más que ejemplos bíblicos de contemplación espiritual y mortificación temporal. Para la creciente clase de los *condottiere*, mercenarios y gobernantes militares de las ciudades-estado italianas, las comparaciones clásicas con figuras imperiales como Alejandro Magno o Julio César parecían bastante más apropiadas que cualquier figura bíblica. Y para asegurarse poder seguir creando obras de arte caras e innovadoras, artistas como Donatello procuraron que algunos personajes ricos y poderosos les encargasen obras de inspiración clásica que, además de su significación política, resultasen sumamente lucrativas.

En 1445, Donatello se trasladó a Padua para trabajar en la estatua ecuestre de uno de los mercenarios más celebrados de Venecia, el paduano Erasmo de Narni, apodado Gattamelata (figura 19). Se trataba de un encargo de difícil realización, inspirado en los antiguos monumentos ecuestres que aún podían verse en Roma, pero que requería una inmensa habilidad de diseño y moldeado. La estatua se terminó finalmente en 1453 y se erigió en la plaza de la ciudad. Donatello cobró la enorme suma de 1.650 ducados; todo el mundo estaba contento. Donatello aumentó su fama como dibujante y escultor, superando los logros técnicos de la escultura antigua, y la familia de Narni se aseguró una imponente obra de arte que otorgaba respetabilidad clásica a un mercenario, y cuyo hábil emplazamiento enaltecía las aspiraciones de Gattamelata al respe-



FIGURA 19. La estatua ecuestre del *condottiere* Erasmo de Narni, de Donatello (*c.* 1445-1453) domina la Piazza del Santo de la ciudad de Padua. Estas estatuas eran una plasmación monumental de maestría artística y autoridad política.

to público y la autoridad política. Las exigencias financieras y artísticas de Donatello y la naturaleza clásica del tema fueron aspectos relativamente nuevos en el arte renacentista, al igual que la utilización sumamente política y la exposición pública de la obra de arte. No obstante, lo más importante de todo fue que realizar estos encargos con los mejores materiales aumentaba la estatura del artista, dándole la oportunidad de trabajar en obras aún más ambiciosas e innovadoras.

Estas imágenes imperiales inspiradas en los clásicos no fueron exclusivas de la Italia del siglo XV. En 1481 Costanzo da Ferrara recibió el encargo de realizar una hermosa medalla de bronce con la efigie de Mehmet II (figura 20) para la que se inspiró en una imagen similar de un poderoso gobernante militar montado a caballo, contribuyendo así a difundir las aspiraciones del sultán a la supremacía imperial. Mehmet y su caballo resultan sumamente «reales», si bien, al igual que la estatua ecuestre de Donatello, evocan una tradición clásica de poder imperial reconocible tanto por Mehmet como por sus homólogos políticos italianos. Ésta es otra imagen que circuló con fluidez entre Oriente y Occidente, un objeto artístico encargado por (o de parte de) Mehmet que apostaba al mismo juego de bravata política que exhibía la estatua de Gattamelata. El sultán encargaba una imagen ecuestre que celebrase sus recientes éxitos militares, situando su poder imperial en el contexto de las grandes empresas de Alejandro Magno y el emperador Constantino. En realidad, Mehmet tenía muchos más motivos para reivindicar este estatus, puesto que sus dominios abarcaban gran parte del Asia central, Grecia y el Mediterráneo oriental, lo cual explica hasta cierto punto la elección de un objeto artístico. Pero en vez de encargar una estatua ecuestre enorme y estática, Mehmet optó por una medalla, pequeña y portátil, de la que podían fundirse centenares de piezas y distribuirse de este a oeste, consiguiendo así inspirar temor y admiración a los gobernantes.

El contraste entre la monumental estatua de Donatello y la exquisita medalla de Costanzo pone de relieve la creciente sofisticación de los poderosos mecenas. La más entusiasta de todos fue Isabella d'Este. El matrimonio de Isabella con Francesco Gonzaga de Mantua en 1490 cimentó una alianza dinástica entre dos de las familias políticas más importantes de Italia, y permitió a Isabella em-



FIGURA 20. Medalla con la efigie de Mehmet el Conquistador realizada por Costanzo da Ferrara hacia 1481. Esta medalla pone de manifiesto la habilidad de Mehmet, que no duda en emplear un objeto artístico europeo portátil para difundir su poder imperial.

prender una carrera como mecenas y coleccionista muy exigente y refinada. Al principio su colección se limitó a los pequeños objetos que reflejaban la opulencia y extravagancia de la corte, como medallas, gemas, jarrones y camafeos. Sin embargo, Isabella no ignoraba que la autoridad y magnificencia que conferían los pequeños objetos artísticos debía complementarse con obras de arte monu-

mentales. Por eso, en 1498 disponía ya de una red de agentes que recorrían Italia en busca de obras antiguas y contemporáneas para su señora, que ahora «ya no deseaba camafeos, sino otro tipo de objetos, como estatuillas y bustos de bronce y mármol». Isabella creó su propio gabinete, o *studiolo*, para que se pudieran apreciar sus diversas compras y encargos. A su muerte, dejó un legado de más de mil monedas y medallas, setenta y dos jarrones, cuarenta y ocho estatuas, cuarenta y seis gemas grabadas, y diversas pinturas que encargó personalmente a Leonardo, Tiziano, Bellini y Perugino. Isabella también contribuyó notablemente a la fulgurante carrera de Andrea Mantegna, cuyas obras para la dinastía mantuana de los Gonzaga propiciaron su ascenso social al estatus de señor. El mecenazgo configuró paulatinamente el arte renacentista e incrementó la consideración social y la autonomía de los artistas para poder crear lo que quisieran.

La construcción del Renacimiento

La expansión económica del siglo xv sentó las bases de una de las manifestaciones más espectaculares y específicas del Renacimiento: su arquitectura. La centralización de la Iglesia católica tras los cismas del siglo xiv cambió la manera en que constructores y mecenas enfocaban la construcción y planificación de iglesias, monasterios y capillas. Los templos se concebían cada vez más como monumentos imponentes y perdurables que transmitieran el poder universal de la Iglesia. El auge de las ciudades-estado italianas, impulsadas por la consolidación territorial y la concentración de riqueza económica, llevó también a la construcción de ambiciosos planes urbanísticos y a la reorganización de los espacios cívicos y domésticos para que reflejasen esta nueva riqueza.

Sin embargo, a la hora de analizar las grandes y utópicas directrices arquitectónicas que se consideran típicamente renacentistas hay que proceder con cierta cautela. Se acostumbra a pensar que los artistas y arquitectos florentinos Filippo Brunelleschi y Leon Battista Alberti revolucionaron la teoría arquitectónica con una serie de libros y edificios realizados en la primera mitad del siglo xv. En 1413, Brunelleschi pintó dos paneles (posteriormente perdi-

dos) de dos de los espacios cívicos más importantes de Florencia: el baptisterio y el Palazzo Vecchio. Los dos paneles bidimensionales eran espectaculares y creaban la ilusión de tridimensionalidad. Alberti formalizó los métodos de Brunelleschi en su libro *Sobre la pintura* (1435), en el que explicaba: «El oficio del pintor es circunscribir con líneas y pintar con colores en una superficie unos cuerpos dados de manera que, con cierto intervalo y a una cierta posición del rayo céntrico, cualquier cosa que veas pintada parezca en relieve y semejante a los cuerpos dados».

En teoría, esta redefinición idealizada y geométricamente abstracta del espacio urbano encerraba a los individuos y su entorno en una red de rayos visivos interseccionados, que Alberti comparaba a los «barrotes de una jaula», que «configuran lo que se denomina pirámide visual». Estas ideas se materializaron visualmente en una serie de pinturas de ciudades y palacios ideales, como *La construcción de un palacio*, de Piero di Cosimo (figura 21). La pintura reproduce los principios de tridimensionalidad y la perspectiva de punto de fuga. Sugiere también la posibilidad de una transformación revolucionaria y utópica del espacio urbano, con amplias plazas, edificios públicos perfectamente proporcionados y columnas y arcos de inspiración clásica.

En realidad estas imágenes eran raptos de fantasía, comparables a los espectaculares proyectos que realizan los arquitectos con-



FIGURA 21. *La construcción de un palacio*, de Piero di Cosimo (*c.* 1515-1520) es una imagen idealizada de la construcción de una ciudad renacentista que muestra las grandiosas aspiraciones de la época.

temporáneos antes de contrastarlos con la realidad financiera y ambiental, que siempre comprometen la construcción del producto final. La transformación pragmática de los espacios urbanos empleando los principios básicos de la geometría y la topografía se había desarrollado durante siglos en la época en que Brunelleschi y Alberti empezaron a vender la idea de la perspectiva a sus ricos mecenas. En muchos casos, ambos artistas recibieron el encargo de completar o revisar proyectos de construcciones cívicas o religiosas iniciadas siglos antes, aunque sólo a principios del siglo XV se dispuso de la voluntad política y de la riqueza necesarias para llevarlos a cabo.

La temprana carrera arquitectónica de Alberti es un buen ejemplo de la distancia entre teoría y práctica de la arquitectura renacentista. Llegó a la corte del polémico Sigismondo Malatesta, mercenario y señor de Rímini, a principios de la década de 1450, cuando aún sonaban los ecos del éxito literario obtenido con su estudio de los principios de arquitectura, titulado *Sobre el arte de la construcción* (1452). En esta obra, Alberti reflejaba la enorme influencia que sobre él ejerció el redescubrimiento del clásico estudio *De architectura*, del arquitecto romano Vitrubio. De este autor Alberti recogió un exhaustiva terminología arquitectónica sobre la construcción, la función y la belleza del diseño. Le interesaba especialmente el uso que Vitrubio hacía de las columnas (dóricas, jónicas y corintias) y los arcos para expresar estatus social y poder. Según Alberti:

> El principal ornamento de cualquier ciudad consiste en la situación, el trazado, la composición y disposición de sus calles, plazas y obras individuales, cada una de las cuales debe planificarse y distribuirse adecuadamente según el uso, importancia y conveniencia. Pues sin orden no puede haber nada espacioso, gracioso y noble.

Éste fue el principio básico que hizo que Sigismondo Malatesta se dirigiera a Alberti. Una vez establecido el «orden» militar y político mediante la fuerza militar, Sigismondo necesitaba una manifestación concreta de gracia y nobleza para afirmar su autoridad. Alberti, a través de la tradición imperial romana de Vitrubio, parecía capaz de proporcionársela, y por lo tanto recibió el encargo de reformar la antigua iglesia de ladrillo de San Francesco.

Inspirándose en modelos clásicos, Alberti proyectó un edificio que más bien parecía un templo clásico que una iglesia católica. De ahí su nombre, Templo Malatestiano (figura 22). Alberti colaboró estrechamente con el constructor y escultor Matteo de' Pasti para recubrir la vieja iglesia con un revestimiento clásico de piedra de Istria, mármol y pórfido. La fachada fue sustituida por un austero diseño que empleaba medias columnas y arcos romanos que recordaban los arcos triunfales de los emperadores Augusto y Constantino, analogías clásicas apropiadas para un *condottiere* ambicioso como Sigismondo. Sin embargo, Alberti tuvo que afrontar innumerables problemas, al intentar conjugar los materiales locales y las estructuras medievales existentes con su modelo clásico, ya que los trabajadores de los que disponía carecían de la destreza necesaria para poner en práctica sus ideas. Como resultado de ello, las asombrosas columnas fueron burdamente ensambladas con piedras des-



FIGURA 22. La fachada del Templo Malatestiano en Rímini, de Alberti, quedó inacabada por falta de dinero en 1468, pero representa el nuevo estilo arquitectónico clásico internacional.



FIGURA 23. El imponente Palacio de Topkapi en Estambul. Mehmet II inició su construcción en 1460, y sus planos fueron realizados por un equipo internacional de arquitectos. La mayor parte de su estructura actual fue construida en siglos posteriores.

iguales que Sigismondo robó de los edificios clásicos cercanos. Y lo peor de todo fue que su mecenas se arruinó y el templo quedó inacabado en 1468, frustrando los planes de Alberti de añadir un segundo piso y una cúpula recubierta con tejas de bronce dorado, a imitación de la del Panteón de Roma.

No a todo el mundo parecía agradarle este nuevo estilo arquitectónico. En un comentario sobre una de las iglesias mantuanas de Alberti, el cardenal Francesco Gonzaga se lamentaba de «no poder decir si parece una iglesia, una mezquita o una sinagoga». Sin embargo, el aire cosmopolita del estilo clásico albertiniano mereció el favor de clientes imperiales lejos de Italia. En 1460, el sultán otomano Mehmet II escribió a Sigismondo para solicitar los servicios de Matteo de' Pasti. Mehmet se había embarcado en la construcción del Palacio de Topkapi (figura 23), obra que, según observó un comentarista, era «un palacio que ensombrecería todos los demás y sería más maravilloso que todos los palacios anteriores en apariencia, dimensiones, coste y gracia». En una ciudad como

Constantinopla, con sus iglesias, sinagogas, mezquitas y el Gran Bazar, la experiencia práctica de Matteo de'Pasti en la creación de un estilo arquitectónico secular, imperial e internacional parecía sumamente apropiada para el nuevo palacio del sultán. Cuando el arquitecto fue arrestado en ruta por las autoridades venecianas, Mehmet atrajo también a otros seguidores de Alberti, entre los que se contaban Filarete y Michelozzo, cuya contribución se advierte en la mezcla de influencias islámicas, griegas, romanas e italianas que caracterizan el imponente palacio. Filarete viajó desde Estambul a Moscú, donde participó en los planos del nuevo Kremlin. Su discípulo Antonio Bonfini se estableció en Budapest, donde tradujo el *Tratado* arquitectónico de Filarete para el rey húngaro Matías Corvino. Bonfini felicitó a Matías por persuadir a la nobleza húngara de que «construyera grandes casas en proporción a sus medios» y por edificar «un palacio de un esplendor casi romano». No sorprende que el cardenal Gonzaga quedase perplejo ante este nuevo estilo, pues su elegancia y su capacidad de afirmar el poder político estaban a disposición de cualquiera que estuviese en condiciones de pagarlo.

Varias ciudades italianas podían afrontar el coste del nuevo estilo, y estaban ansiosas de competir con el esplendor arquitectónico y las pretensiones de autoridad imperial del palacio de Mehmet. En el pequeño principado de Urbino, desde 1440 hasta su muerte en 1482, el *condottiere* Federico da Montefeltro invirtió más dinero en construcción que cualquier otro gobernante italiano de la época. A finales de la década de 1460, Federico contrató al arquitecto dálmata Luciano Laurana para que ampliase su palacio ducal, iniciado en 1444. Los planos de Laurana pretendían emular los logros arquitectónicos de Mehmet en su nueva ciudad de Estambul. Federico fue un nuevo tipo de mecenas de la arquitectura y las artes. Uno de sus admiradores, el biógrafo Vespasiano da Bisticci, dijo de él que «estaba versado en la *Ética* de Aristóteles», y que «era el primero de los señores que se interesó por la filosofía [...]. En cuanto a la arquitectura, puede decirse que nadie de su edad, noble o plebeyo, la conoce tan bien. Esto puede verse en los edificios que construyó, con gran estilo y las debidas medidas y proporciones, y especialmente en su palacio, que no tiene rival entre los edificios de la época». El propio Federico celebró «la técnica

arquitectónica, basada en las artes de la aritmética y la geometría, que son las principales de las siete artes liberales porque dependen de la certeza exacta». Era una técnica que podía crear «una bella residencia, digna del rango y la fama de nuestros ancestros y de nuestra propia valía». He aquí una declaración explícita de la naturaleza profundamente política de la arquitectura de finales del siglo XV. Su exactitud como ciencia permitió la creación de un entorno de edificaciones imponentes que reflejaban el poder político, la potencia militar y la capacidad de compra de un personaje como Federico.

La creación de este nuevo tipo de entornos implicó una forma totalmente distinta de enfocar la vida doméstica y la vida pública. El que Federico estuviese impregnado de la *Ética* de Aristóteles añade otra dimensión a la asimilación renacentista del pasado clásico. El texto aristotélico ofrece una ferviente defensa del valor político del gasto cultural generoso y magnificente:

> El espléndido se parece al entendido: es capaz de considerar lo oportuno y gastar cantidades en consonancia [...]. El espléndido no derrocha para sí mismo, sino en cosas de la comunidad [...]. Es también propio del espléndido amueblar su casa de acuerdo con su riqueza (pues esto también es decoroso), y gastar preferentemente en las obras más duraderas (porque son las más hermosas).*

Dentro de los muros de su palacio, la magnificencia de Federico se aplicó a definir su estatus y su autoridad social y política. La disposición del exquisitamente diseñado *studiolo* (figura 24) de Federico resume las formas en las que la arquitectura del siglo XV construyó el espacio privado y público de acuerdo con el estatus y la autoridad de sus habitantes.

El *studiolo* estaba estratégicamente situado entre el gabinete de audiencias públicas de Federico y sus aposentos privados. En él, el duque podía cultivar sus intereses intelectuales y desplegar su «magnificencia» aristotélica ante los dignatarios y rivales que le visitaban. Tapices, medallas, gemas, armaduras, libros y cuadros: la extraordinaria variedad de obras de arte que Federico encargó

* *Ética a Nicómaco*, 1122b, 1123a. (*N. de la t.*)



FIGURA 24. El *studiolo* de Federico da Montefeltro ensalza la magnificencia personal y política del *condottiere*, con la engañosa marquetería de los paneles de madera y el sorprendente aire oriental de los retratos de filósofos clásicos.

para exhibir su gusto, riqueza y poder ponen de manifiesto la diversidad de objetos, materiales y destrezas que constituyen el «arte renacentista».

La intrincada marquetería del *studiolo* pone también de manifiesto hasta qué punto el innovador arte del período dependía del poder adquisitivo y la autoridad política de influyentes mecenas. Las engañosas ilusiones ópticas del *studiolo* juegan con la perspectiva y el escorzo, simulando armarios «abiertos» llenos de libros, instrumentos científicos y musicales, retratos políticos, escudos de armas y panorámicas de ciudades ideales como las proyectadas por Alberti. El mensaje es claro. El dominio que Federico tiene de las artes, la arquitectura, la ciencia y las cuestiones militares refuerza

su poder político y su autoridad dinástica. Su autoridad adquiere forma y consistencia mediante los objetos que con tanta nitidez le retratan a él y a su riqueza, sus conocimientos y su poder para dar forma y controlar su propio entorno. El artista se beneficia de tal asociación utilizando materiales costosos y presupuestos competitivos para producir obras de arte innovadoras y polifacéticas. Sólo ahora es posible mirar retrospectivamente el *studiolo* de Federico, admirar su opulencia y la pericia artística que encierra y ver que, al fin y al cabo, al igual que la espléndida marquetería que lo decoraba, las aspiraciones de un mercenario provinciano al poder dinástico no eran más que una brillante ilusión.

Federico fomentó la colaboración artística y las rivalidades entre artistas de diversos países que se convirtieron en una de las características del arte del período. Un dálmata (Luciano Laurana) proyectó el palacio; un veneciano (Ambrogio Barocci) creó las esculturas; un florentino (Botticelli) diseñó la marquetería que decora el *studiolo*; Piero della Francesca, de Borgo y Justus de Gante se ocuparon de los cuadros, y los Países Bajos proporcionaron los tapices. La inspiración oriental queda recogida en el intento de Federico de emular el Palacio de Topkapi de Mehmet el Conquistador, sus costosas alfombras otomanas y los orientalizantes retratos de Platón, Ptolomeo y Aristóteles realizados por Justus de Gante.

Los intercambios materiales, políticos y artísticos entre Oriente y Occidente tuvieron una enorme importancia en la configuración del arte y la arquitectura renacentistas. Los objetos artísticos resultantes de tales transacciones fueron creaciones forjadas en el bazar de intercambios materiales, alianzas políticas y colaboraciones artísticas que se produjeron en el Renacimiento, y cumplieron diversas funciones religiosas, sociales y políticas. El siglo XIX significó la desaparición de estos intercambios y colaboraciones, dando paso a la celebración del genio artístico autónomo, poco dispuesto a ensuciar sus manos con tales actividades. Para evaluar de forma plena los logros artísticos del Renacimiento, es preciso reconocer que el arte que surgió de él estaba profundamente impregnado de los mundos del comercio y la política, tanto de Oriente como de Occidente.

Capítulo 5

Nuevos mundos felices

Europa se sitúa en el mapa

En 1482 una imprenta de la ciudad alemana de Ulm publicó una nueva edición de la *Geografía* de Ptolomeo. El mapa del mundo que figuraba en ella (figura 25) recogía la idea de Europa que tenía la élite gobernante del siglo xv, desde Enrique VII en Londres hasta Mehmet el Conquistador en Constantinopla. Ptolomeo escri-

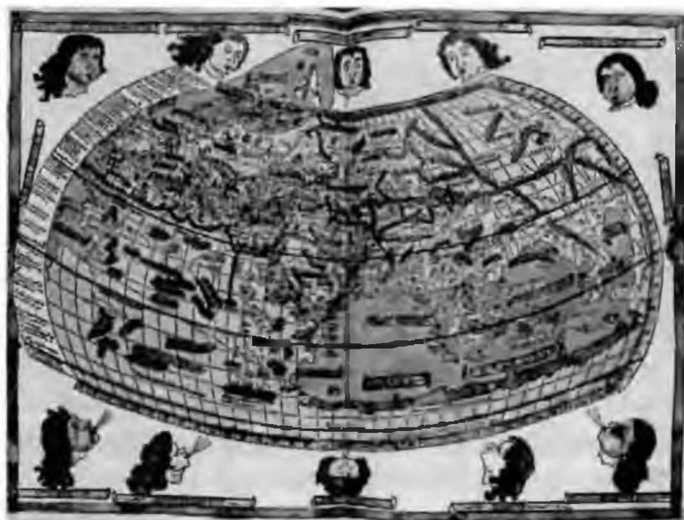


Figura 25. Mapamundi de Ptolomeo en una de las numerosas nuevas ediciones impresas de su texto clásico, la *Geografía*. Esta versión fue publicada en Ulm en 1482.

bió su *Geografía* en Alejandría, en el siglo II de nuestra era. Eruditos árabes habían conservado y revisado el texto antes de que, a finales del siglo XIV, fuera traducido al latín. La geografía medieval cristiana se limitaba a mapas esquemáticos, conocidos como *mappae mundi*, símbolos religiosos que reflejaban la idea cristiana de la creación. Estos mapas situaban Jerusalén en el centro, con poca o ninguna voluntad de entender o representar el mundo en toda su extensión tal como entonces se conocía. La *Geografía* ptolemaica transformó la concepción de la forma y la extensión del mundo que se tenía en la época. Su texto relacionaba y describía ocho mil lugares, y explicaba también cómo dibujar mapas regionales y del mundo, al tiempo que erosionaba la creencia cristiana medieval en el espacio sagrado y religioso. Las coordenadas geográficas de latitud y longitud que Ptolomeo trazó a lo largo del mundo conocido eran seculares y geométricas, y fueron la plantilla empleada en los viajes comerciales y de descubrimiento de los siglos XV y XVI que empezaron a conformar la imagen moderna del mundo que conocemos hoy en día, y que constituyen la base de este capítulo.

Para un observador del siglo XXI, el mapa del mundo de Ptolomeo sigue pareciendo bastante extraño. Sin embargo, para un gobernante o mercader de finales del siglo XV, la versión del mapa publicada en Ulm resultaba una representación razonablemente precisa del mundo de la época. «Europa» y el Mediterráneo, «África» y «Asia» se reconocen bastante bien. El centro del mapa está situado en el este de la Europa continental, en Constantinopla, Alejandría y Bagdad. Lo que nos parece erróneo hoy en día es que en él no aparecen las Américas, Australasia, el Pacífico, el grueso del océano Atlántico y el cuerno sur de África (sin el cual el océano Índico aparece como un lago gigante). El mundo de Ptolomeo se centra en el Mediterráneo oriental y Asia central; regiones éstas que representaban la realidad geográfica predominante de las personas cultas desde el siglo II de nuestra era hasta casi finales del siglo XV.

La *Geografía* era un texto de élite, que estaba en manos de príncipes, clérigos, eruditos y comerciantes deseosos de demostrar sus propios conocimientos de geografía y los viajes mediante la posesión de costosas copias manuscritas de la obra. Sin embargo, los mapas que se usaban a diario, ya desde el siglo XIV, revelaban también las diversas tradiciones culturales que constituían la geografía

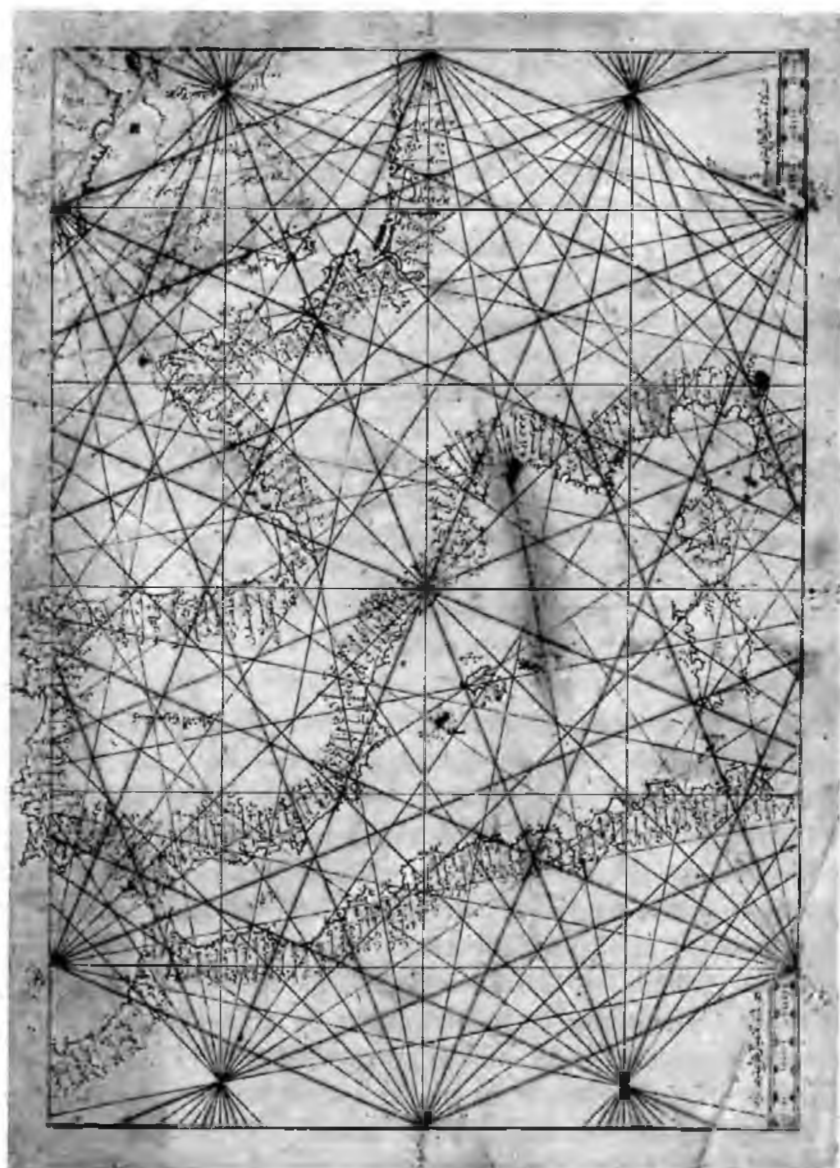


FIGURA 26. Esta carta marítima (o «portulano») anónima se conoce como la «carta del Magreb», y fue trazada en el norte de África hacia 1330. En ella se advierte cómo la navegación en el Mediterráneo se apuntalaba en conocimientos y recursos compartidos.

y los viajes renacentistas. La carta anónima del Magreb (figura 26), fechada alrededor de 1330, es un ejemplo práctico de las llamadas cartas «portulanas» usadas por mercaderes y navegantes para desplazarse a través del Mediterráneo. Las líneas de «rumbo» que entrecruzan el mapa están pensadas para facilitar las mediciones con los instrumentos de navegación, permitiendo que los barcos se hicieran a la mar siguiendo rutas razonablemente precisas. Realizada en el norte de África, la carta pone de manifiesto la circulación del conocimiento geográfico, las artes de navegación y el comercio entre comunidades cristianas y musulmanas. De los doscientos dos lugares que se mencionan en ella, cuarenta y ocho son de origen árabe, y el resto catalanes, hispánicos o italianos. Basadas en la experiencia de navegantes y eruditos árabes, judíos y cristianos, cartas de marear como ésta hicieron posibles los primeros viajes de transporte marítimo más allá de los límites de Europa.

La circunnavegación del cabo

En 1415 los portugueses conquistaron la ciudad musulmana de Ceuta, situada al norte de Marruecos. La victoria proporcionó a Portugal un trampolín desde el que expandirse por la costa africana occidental. Antes confinado en el extremo occidental de Europa, el Portugal del siglo XV era un país relativamente pobre y básicamente agrario. Aprovechando su situación geográfica frente al Atlántico, la corona portuguesa se propuso acceder directamente a las rutas comerciales transaharianas, eludiendo la necesidad de pagar cuantiosos impuestos que gravaban las rutas comerciales terrestres y marítimas que unían el norte de África y el sur de Europa. A medida que la corona portuguesa se hizo con las islas de Madeira (1420), Canarias (1434), Azores (1439) y Cabo Verde (1460), el comercio de artículos básicos como la madera, el azúcar, el pescado o el trigo se hizo progresivamente más importante que la fascinante búsqueda de oro. A raíz de ello, la corona portuguesa llevó a cabo una redefinición pragmática de los objetivos de los descubrimientos marítimos y de la colonización.

Tras colonizar las Azores, los portugueses empezaron a navegar hacia el sur, por aguas desconocidas, o lo que en el mapa de

Ptolomeo aparecía como *Terra incognita*. Habiendo alcanzado los límites de las tradiciones marítimas y cartográficas mediterráneas, la corona portuguesa recurrió a los servicios de sabios judíos para calcular la posición del sol, la luna y las estrellas. Astrólogos y geógrafos como Jafuda Cresques y Abraham Zacuto, ambos considerados «expertos astrólogos, grandes conocedores de las rutas según las estrellas y el Polo Norte», desarrollaron tablas solares, mapas celestes, astrolabios, cuadrantes y cruceros. Todos estos instrumentos fueron creados para que los marineros portugueses pudieran calcular la latitud en la que se encontraban navegando en alta mar. Aunque estas innovaciones no siempre fueron útiles, estimularon futuros viajes y la creación de nuevos mapas más precisos. Entre ellos se cuenta el portulano del cartógrafo veneciano Grazioso Benincasa, realizado en 1467 (figura 27), que muestra la extensión de los descubrimientos portugueses hasta la fecha: Madeira, Canarias, Azores y las recién descubiertas islas de Cabo Verde, así como localidades costeras de contacto e intercambio comercial. La carta de Benincasa capta la medida en que italianos, alemanes y franceses invertían en los nuevos mercados encontrados por Portugal. La corona portuguesa estaba dispuesta a otorgar privilegios comerciales a todo el mundo, cualquiera que fuese su nacionalidad, siempre que pagase un porcentaje de sus beneficios totales al rey. En la década de 1480 estos acuerdos se habían mostrado tan provechosos que los portugueses rodearon Sierra Leona y establecieron oficinas comerciales (o *feitoria*) en São Jorge da Mina en la costa guineana.

De manera lenta, pero segura, tales intercambios ejercieron una influencia notable en la cultura y la economía de las comunidades del África occidental, Portugal y el resto de la Europa continental. La mezcla de gentes llevó a la creación de comunidades autónomas mixtas en África occidental, a las que se conocía como *lançados*, enfrentando así a portugueses y africanos por la obtención de beneficios comerciales. Cobre, caballos y telas se intercambiaban por oro, malaquita, marfil tallado y ébano. A finales del siglo XV, unas treinta mil onzas de oro fueron embarcadas rumbo a Lisboa, sorteando las rutas continentales de regreso a Europa, y permitiendo que Portugal acuñase su primera moneda nacional de oro, el *crusado*, como símbolo de las nuevas riquezas encontradas.



FIGURA 27. La carta portulana de África occidental de Grazioso Benincasa (1467) es, al mismo tiempo y por derecho propio, un testimonio de los descubrimientos portugueses de la época y un nuevo instrumento de navegación.

Castilla, por su parte, empezaba a darse cuenta de la rentabilidad de los descubrimientos portugueses, y en 1475 intentó, sin éxito, conquistar las islas atlánticas portuguesas. El tratado de Alcaçovas (1479) confirmó los derechos territoriales y comerciales portugueses en todas las islas atlánticas y África occidental, aunque éste sólo fue el primero de muchos tratados firmados por ambas coronas a medida que posteriores viajes abrieron nuevos territorios y mercados a Oriente y Occidente.

La década de 1480 fue testigo del creciente entusiasmo por las exploraciones marítimas portuguesas. Derrotada Castilla, el oro y los bienes exóticos llegaban a Lisboa sin cesar, y el resto de Europa miraba a Portugal con creciente respeto. En 1485 el rey portugués Juan II escribió al papa Inocencio VIII jactándose de «las en modo alguno inciertas esperanzas de explorar el golfo de Berbería», poblado por «reinos y naciones de asiáticos, escasamente conocidos entre nosotros». Juan se refería al océano Índico, y afirmaba: «En la actualidad, el confín más lejano de la exploración marítima lusitana está a sólo unos días de distancia de ellos, si lo que nos dicen los geógrafos más competentes es verdad». Ésta fue una hábil maniobra del rey, que ostensiblemente escribía al papa para expresar la esperanza de que sus navegantes pudieran encontrar las comunidades indias situadas al este, las cuales «practicarían devotamente la más sagrada fe del Salvador». Esta motivación religiosa estaba supeditada a los beneficios comerciales que Portugal cosechó durante décadas con su comercio africano, pero resultaba útil para obtener el apoyo papal. La carta anunciaba también los logros culturales y geográficos del inminente descubrimiento portugués de una ruta marítima por el océano Índico. Los navegantes lusitanos estaban a punto de trastornar la visión del mundo de Ptolomeo, que describía un océano Índico cerrado, y su rey quería que el mundo lo supiese.

En diciembre de 1488 Bartolomeu Dias regresó a Lisboa para anunciar que acababa de navegar por el extremo sur de África. Un geógrafo portugués contemporáneo escribió que Dias «había podido comprobar que, en aquel punto, la costa sigue hacia el norte y el noreste, hacia Etiopía, debajo de Egipto, y hacia el golfo de Arabia, lo que permite abrigar grandes esperanzas del descubrimiento de la India». A resultas de ello, Dias denominó a este extremo «cabo de Buena Esperanza». Estas noticias hicieron que los mapas que aún reproducían la visión ptolemaica del mundo quedaran prácticamente obsoletos. El mapamundi de 1489 (figura 28) de Henricus Martellus seguía fielmente la descripción de Ptolomeo hasta llegar al sur de África. El borde del mapa estaba concebido para mostrar una costa africana interminable. Sin embargo, las noticias del viaje de Dias hicieron necesario añadir precipitadamente el cabo de Buena Esperanza, revelando la posibilidad de navegar por el océano Índico. En el mapa de Martellus, el descubrimiento de Dias rompe

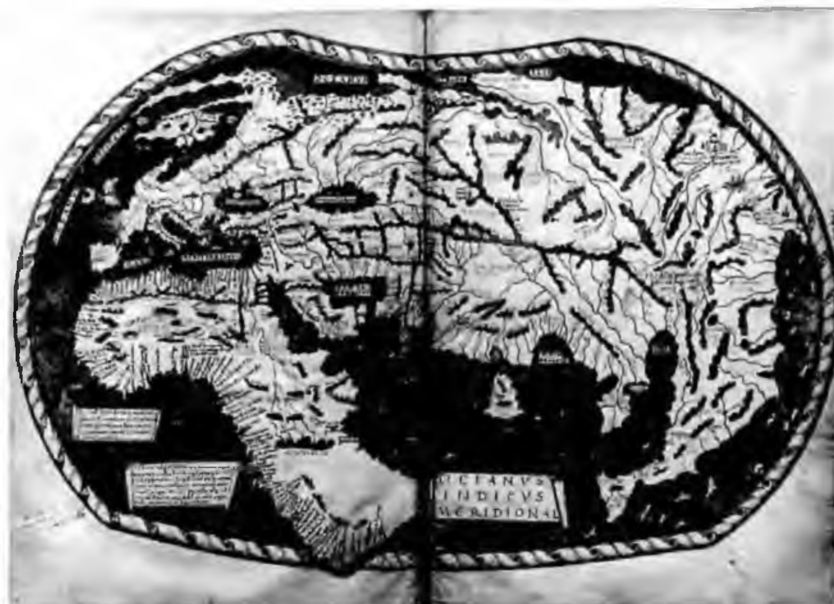


Figura 28. El mapamundi de Henricus Martellus es una respuesta directa a la circunnavegación del cabo de Buena Esperanza llevada a cabo por la expedición portuguesa en 1488, y pone de manifiesto los límites de la imagen ptolemaica del mundo.

el marco establecido del conocimiento geográfico europeo. A partir de aquel momento, los viajantes europeos navegarían realmente en «tierra incógnita», un mundo totalmente nuevo en el que ya no podrían recurrir a la autoridad clásica de Ptolomeo.

Oriente es Oriente

Un observador a quien los descubrimientos portugueses causaron gran impresión fue el navegante genovés Cristóbal Colón, que se encontraba en la corte lusa cuando Dias anunció que había circunnavegado el cabo de Buena Esperanza. El conocimiento de los avances prácticos de los navegantes portugueses y su inmersión en los textos geográficos desde Ptolomeo a Marco Polo fueron las causas que le impulsaron a tomar una decisión de crucial importancia.

Colón aceptó de manera acrítica los cálculos de Ptolomeo y Marco Polo, que sobrestimaban enormemente las dimensiones de Asia. Pero también se dio cuenta de que si la estimación ptolemaica de la circunferencia del mundo era correcta, entonces un viaje a Asia que zarpase de Europa hacia Occidente sería mucho más corto que la ruta hacia el sudeste seguida por los portugueses. Colón calculó que la distancia hacia el oeste entre Japón y las Azores era de tres mil millas. En realidad, era superior a las diez mil. Los cálculos ptolemaicos del tamaño de Asia y del mundo eran erróneos; de haberlo sabido, Colón nunca se hubiera embarcado en su viaje en 1492.

Si miramos el mapa de Henricus Martellus y la esfera de Martin Behaim de 1492 (figura 5) se puede comprobar que los cálculos de Colón eran verosímiles. Ambos mostraban un continente asiático sobredimensionado y un viaje potencialmente corto hacia Occidente desde la península Ibérica hasta Japón. El globo de Behaim capta esta posibilidad de forma aún más clara, y demuestra hasta qué punto Colón debió tener una noción global muy clara de la forma y el tamaño del mundo en vísperas de su viaje. El navegante propuso primero la idea a la corona portuguesa en 1485, pero su plan fue rechazado por Lisboa dado su éxito siguiendo la ruta hacia Oriente a través de África meridional. Entonces, llevó su propuesta a la corte de Castilla, que finalmente accedió, en abril de 1492, a financiar el viaje. Castilla se encontraba en una pésima situación financiera tras su desastrosa campaña contra los portugueses y por la lucha que en aquellos momentos libraba contra los musulmanes de la península Ibérica. La posibilidad de acaparar el mercado de especias y oro de Oriente era demasiado buena para dejarla escapar. El 2 de agosto de 1492, Colón partió finalmente en su primer viaje desde Palos, al sur de España, al mando de noventa hombres en tres carabelas, la *Niña,* la *Pinta* y la *Santa María.*

Después de algo más de dos meses de navegar hacia Occidente por el Atlántico, el jueves 10 de octubre, «dos horas después de la medianoche, se vio tierra». Colón había divisado las Bahamas, en las que desembarcó y se encontró con los nativos, que «eran todos de buena complexión, con cuerpos muy hermosos y muy buen semblante», aunque también, inquietantemente, le parecieron ser «buenos sirvientes y de inteligencia rápida». El navegante estaba impaciente «por irse a buscar otra isla muy grande, que creo debe ser

Cipango [Japón], según los signos que me han hecho estos indios con los que he estado; la llaman "Colba"». Colón creía estar a punto de encontrar Japón, pero «Colba» resultó ser Cuba. Bordeó las costas de Cuba y Haití antes de que su buque insignia naufragase y regresase a casa con pocas trazas de oro y algunos «indios» raptados.

El retorno de Colón a Europa desencadenó una tormenta diplomática. No porque hubiera descubierto un «Nuevo Mundo», puesto que seguía convencido de haber llegado al este navegando hacia el oeste, sino porque Portugal adujo que la expedición apoyada por Castilla vulneraba los términos del tratado de Alcaçovas que garantizaba el monopolio portugués sobre todos los descubrimientos «más allá de Guinea». Pero la ambigüedad de esta frase, y la intercesión de un papa favorable a los españoles, otorgó los nuevos territorios a Castilla bajo los términos del Tratado de Tordesillas (1494). Dicho tratado estipulaba también que se debería trazar un mapa con una línea de demarcación que definiese las esferas de interés relativas a ambas coronas. Los delegados acordaron «determinar y trazar una frontera en línea recta» que cruzase el océano Atlántico «a una distancia de trescientas setenta leguas al oeste de las islas de Cabo Verde». Todo lo que quedase al oeste de esta línea pertenecía a Castilla; lo que quedase al este (y al sur), a Portugal. Castilla obtuvo la que creía era una nueva ruta hacia el este, y a su vez los portugueses protegían sus posesiones africanas y la vía hacia el este a través del cabo de Buena Esperanza.

La joya de la corona

La paradoja del «descubrimiento» de América por parte de Colón es que, al principio, se consideró un fracaso. Colón parecía haber descubierto un nuevo obstáculo territorial que vedaba el paso a una ruta más corta y comercialmente lucrativa hacia el este. Los portugueses, cuya voluntad de capitalizar el descubrimiento del cabo de Buena Esperanza efectuado por Dias había quedado postergada a causa del viaje de Colón y la posterior disputa diplomática, despacharon otra expedición para circunnavegar el cabo con el objetivo explícito de llegar a la India. En julio de 1497 Vasco da Gama zarpó de Lisboa con ciento setenta hombres y una flota de

cuatro naves pesadas, cada una de las cuales transportaba veinte cañones y un amplio surtido de mercancías. Antes de costear el cabo, el diario de a bordo del navegante recoge que la flota pasó trece semanas sin ver tierra, algo sin precedentes hasta entonces. Vasco da Gama se encontró en unas aguas que no figuraban en ningún mapa; y, peor aún, los instrumentos de navegación portugueses, basados en cálculos astronómicos, resultaban inútiles en los desconocidos cielos del océano Índico.

Cuando desembarcó en Malindi, contrató los servicios de un navegante y astrónomo árabe, de quien se decía que era uno de los mejores pilotos de la época:

> Vasco da Gama, tras hablar con él, quedó muy satisfecho de sus conocimientos, en particular cuando él [el piloto] le enseñó un mapa en el que aparecía toda la costa de la India, a la manera de los moros, con meridianos y paralelos [...]. Y cuando Vasco da Gama le mostró un gran astrolabio de madera que llevaba consigo, y otros de metal con los que medía la altitud del sol, el piloto no expresó ninguna sorpresa, diciendo que algunos navegantes del mar Rojo usaban instrumentos metálicos de forma triangular y cuadrantes con los que medían la altitud del sol y principalmente de la estrella polar, la que más empleaban en la navegación.

Estas técnicas eran desconocidas por completo para los navegantes europeos. Los conocimientos astronómicos judíos habían llevado a los portugueses hasta el cabo. Ahora, los conocimientos de navegación árabes les llevarían finalmente a alcanzar la India.

El guía árabe no sólo proporcionó a Vasco da Gama su necesaria experiencia para atravesar el océano Índico, sino que involuntariamente le desveló la vastedad de los conocimientos árabes en ciencia y astronomía. Del mismo modo que los textos clásicos ptolemaicos sobre geografía y astronomía habían sido transmitidos desde Alejandría a Constantinopla, Italia, Alemania y Portugal, también habían circulado hacia Oriente vía Damasco, Bagdad, Samarcanda y Ormuz. El mecenazgo de Mehmet el Conquistador a la *Geografía* de Ptolomeo representaba sólo una dimensión de la vigorosa tradición de la astronomía y la geografía islámicas. En 1513 el almirante turco conocido como Piri Reis puso en circulación un mapamundi (figura 29) que, según su autor, «se basaba principal-

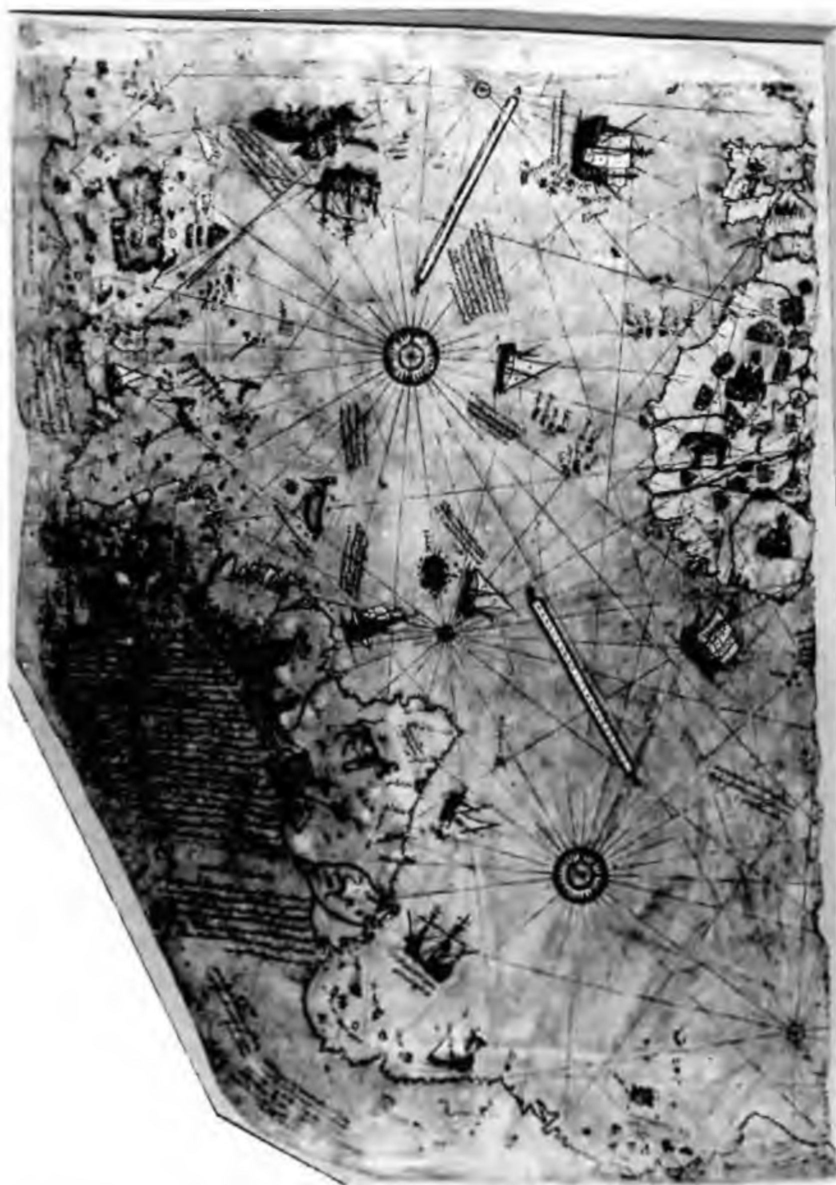


FIGURA 29. El mapamundi de Piri Reis (1513), sumamente preciso, muestra hasta qué punto circulaba la información geográfica entre Oriente y Occidente. Cabe suponer que la mitad oriental, que no se ha conservado, era, presumiblemente, aún más detallada.

mente en veinte cartas y mapamundis, uno de los cuales había sido trazado en la época de Alejandro Magno, y al que se conocía como *dja'grafiye'*, haciendo referencia, sin duda, a la *Geografía* de Ptolomeo. Piri Reis proseguía explicando que había consultado otras cartas de navegación, entre las que se contaban «nuevos mapas de los mares de la China y de la India», así como «un mapa árabe de la India, cuatro mapas portugueses nuevos trazados según los métodos geométricos indios y chinos, y también el mapa de las tierras occidentales trazado por Colón». Es evidente que la corte otomana en Estambul seguía con atención los avances que se producían en el Atlántico occidental.

Lamentablemente, del mapa de Piri Reis sólo ha llegado hasta nosotros su mitad occidental, aunque la meticulosidad de su trazado da a entender que la representación del océano Índico debía ser igualmente exhaustiva y debía incorporar los nuevos mapas portugueses a los conocimientos y experiencia en astronomía y navegación de eruditos y pilotos islámicos, hindús y chinos. Los comentarios de Piri Reis ponen de relieve el amplio alcance de los intercambios culturales y la circulación del conocimiento que apuntaló la Era del Descubrimiento. Musulmanes, hindús y cristianos canjeaban ideas en su intento de llevar la iniciativa política y comercial. Indudablemente, estos intercambios se remontaban a épocas pretéritas, como lo atestigua el llamado «kangnido», un mapamundi (figura 30) realizado en Corea en 1402. Este mapa muestra con claridad que los chinos viajaron por mar al cabo de Buena Esperanza años antes que Dias. Y muestra también una estrecha afinidad geográfica con mapas y cartas de navegación árabes y otomanas, incluyendo la transcripción de plazas africanas y europeas tomadas de los originales arábigos y persas.

Desde el punto de vista de la navegación, Vasco da Gama y su expedición creían que se dirigían hacia un nuevo mundo. Pronto descubrieron que, desde el punto de vista cultural, entraban en un mundo sorprendentemente familiar en el que ellos aparecían como extraños, sucios, violentos, pobres y con una tecnología rudimentaria. El navegante portugués llegó a Calcuta, en la costa del sudeste de la India, el 20 de mayo de 1498. La primera persona que la expedición encontró fue un mercader tunecino, que les saludó en español, exclamando: «¡El diablo os lleve! ¿Qué os ha traído aquí?».



FIGURA 30. En el «kangnido», un mapamundi anónimo realizado en Corea (1402), se advierte la posibilidad de circunnavegar el cono sur de África, lo cual sugiere que Portugal no fue el primer país de navegantes que «descubrió» el cabo de Buena Esperanza.

Tras viajar miles de millas marinas durante casi un año en un intento de romper el monopolio islámico del comercio oriental de especias, este encuentro debió de resultar devastador. Y, peor todavía, los regalos que Vasco da Gama llevaba consigo eran más apropiados para comerciar en Guinea que para la presentación ceremonial en la elegante corte de Samorin de Calcuta. Cuando los comerciantes locales vieron la variopinta presentación de telas, coral, azúcar, aceite y miel «se echaron a reír y dijeron que allí no había nada con que obsequiar a un rey, que el mercader más pobre de La Meca, o de cualquier otro lugar de la India, ofrecía más». La imposibilidad de presentar regalos apropiados produjo tensiones políticas y limitó

considerablemente la capacidad de trueque de los portugueses. Sin embargo, la pequeña aunque valiosa carga de canela, clavo, jengibre, nuez moscada, pimienta, narcóticos, maderas y piedras preciosas que Vasco da Gama mostró a su regreso a Lisboa en septiembre de 1499 persuadió a la corte portuguesa de que por fin había entrado en el comercio de especias.

La irrupción de Portugal en el vasto emporio comercial del océano Índico no fue más que una gota en la inmensidad del mar. Las ritualizadas pautas de comercio e intercambio y la enorme magnitud y diversidad de sus mercancías empequeñecían el suministro y la demanda de las primeras flotas lusitanas. Portugal respondió con una pragmática adaptación y aceptación de los diferentes métodos de intercambio; explotó cínicamente las diferencias políticas entre las comunidades hindúes y musulmanas, y recurrió incluso a la artillería para introducirse, aunque con limitaciones, en la región. Sin embargo, en Europa, mapas, libros e intercambios diplomáticos interpretaban el viaje de Da Gama como el establecimiento del monopolio portugués del comercio de especias asiático. El rey Manuel informó resueltamente a su vecino castellano: «El enorme comercio que ahora enriquece a los moros [...] debe, según nuestras regulaciones, ser desviado a las naciones y barcos de nuestro reino».

Los venecianos no se dejaron impresionar por los informes del viaje del explorador y navegante portugués. No obstante, el mercader Girolamo Priuli supo captar el ambiente comercial de la ciudad ante las noticias: «Todas las personas de más allá de las montañas que antes venían a Venecia a comprar especias con su dinero irán ahora a Lisboa [...] porque allá podrán comprarlas más baratas». Los elevados precios de Venecia se debían «a que las especias que llegan a la ciudad pasan por toda Siria, y por todo el país del sultán, y en todas partes deben pagar las más gravosas tasas [...] de manera que algo que cuesta un ducado multiplica su precio por sesenta o quizá por cien». Priuli concluyó con tristeza: «Veo claramente la ruina de la ciudad de Venecia».

El viaje del comandante portugués tuvo como efecto transformar el mapa político del mundo renacentista. Venecia intentó sabotear de inmediato las conversaciones con los mercaderes de especias indios que habían llegado a Lisboa para discutir el papel de

Portugal en este comercio, e inició conversaciones con los otomanos y con los mamelucos egipcios con la intención de recurrir a la fuerza diplomática e incluso militar para defender sus intereses comerciales. En 1511, Portugal respondió negociando con el gobernante persa, el sha Ismael, para unir sus fuerzas en un ataque militar a Egipto que estrangularía el suministro de especias a los venecianos y ayudaría a Ismael en su guerra contra los otomanos. Como sucedió a menudo en el Renacimiento, cuando lo que estaba en juego era el comercio y la riqueza, las diferencias religiosas e ideológicas se desvanecían.

Los conocimientos sobre navegación se convirtieron en una baza diplomática y comercial, y los mapas empezaron a ser objetos preciados, porque revelaban lugares distantes y nuevas oportunidades comerciales, y dejaban entrever que su propietario comprendía los misterios de los viajes a larga distancia y sabía cómo hacerse con fabulosas riquezas. Los mapas se trataban igual que las valiosas mercancías a las que parecían prometer acceso; eran pasaportes hacia la riqueza y el poder, y desplegaban sus secretos en la tranquilidad de un estudio sin que su propietario tuviera que exponerse al peligro y al tedio de los viajes marítimos. En 1501, diplomáticos venecianos en Portugal escribían a su ciudad prometiendo enviar «mapas en los que figuraba Calcuta y lugares aún más lejanos». Impresores instalados en Lisboa vendían en secreto mapas comercialmente relevantes de las rutas portuguesas hacia Oriente. Un impresor emprendedor ofrecía un mapa «de la costa de la India hasta Malaca y el mapa de las islas, porque si ahora todos los pilotos están ocupados en casa del rey, después estarán a mi disposición». En 1502, Alberto Cantino, agente de Ercole de Este, pagó a un geógrafo portugués doce ducados de oro por el mapa conocido como el planisferio de Cantino (figura 31), que fue sacado clandestinamente de Lisboa. El mapa señala la ruta de Vasco da Gama hacia la India y la que siguió en 1500 Pedro Cabral, descubridor de Brasil, reproduciendo también la línea de demarcación acordada entre Portugal y Castilla en el Tratado de Tordesillas. Al propio tiempo, el mapa ofrece una abundante información comercial, desde la descripción «de esclavos, pimienta y otras cosas de mucho valor» en Guinea, hasta las «especias, sedas y brocados» que se encuentran en Sumatra. La anecdótica representación de las



FIGURA 31. El planisferio de Cantino fue robado en Lisboa en 1502 por la valiosísima información comercial que proporcionaba de la ruta portuguesa hacia Oriente. La línea de demarcación acordada por el Tratado de Tordesillas divide todo el Atlántico.

Américas pone de manifiesto la enorme fascinación ejercida por la expedición de Vasco da Gama hacia el este, y la poca que despertó el viaje de Colón hacia el oeste.

EMPRESAS GLOBALES

En 1502, la primera gran fase de los viajes marítimos había llegado a su cenit. La visión ptolemaica había quedado obsoleta, dejando paso a una imagen del mundo moderna e identificable. Los portugueses habían circunnavegado África y llegado hasta la India; descubrieron accidentalmente Brasil *en route* hacia el este (1500) y se abrieron paso en Malaca (1511), Ormuz (1513), China (1514) y Japón (1543). Hacia el oeste, los tres viajes de Colón a las Américas habían creado un floreciente mercado de oro, plata y esclavos. En los cuatro viajes emprendidos entre 1497 y 1502, Américo Vespucio demostró sin lugar a dudas que Colón había descubierto un nuevo continente, y se apresuró a difundir sus conocimientos con la ayuda de la imprenta, asegurándose así de que sería él y no Colón quien se convertiría en sinónimo del nuevo continente, América, en el imaginario de los europeos. Ahora Castilla tenía un continente al

que reclamar como propio y en el que construir un imperio que podía rivalizar con el de sus vecinos peninsulares.

La revisión del conocimiento geográfico europeo transformó la textura de la vida cotidiana. Las especias que fluían hacia Europa afectaron a qué y cómo se comía, a resultas de los cargamentos de cocos, naranjas, ñames y bananas (procedentes del este) y las piñas, cacahuetes, papayas y patatas (de las Américas). El término «especias» se refería también a una prodigiosa variedad de drogas (entre las que se contaban opio, alcanfor y cannabis), cosméticos, azúcar y ceras. Sedas, algodones y terciopelos cambiaron la indumentaria de las gentes, y el almizcle y la algalía modificaron su aroma. Pigmentos como el índigo, el bermellón, la laca, el azafrán y el alumbre hicieron de Europa un lugar más brillante, mientras que la porcelana, el ámbar, el ébano, el marfil, el bambú y la madera lacada transformaron los interiores públicos y privados de las gentes acaudaladas. Tulipanes, loros, rinocerontes, juegos de ajedrez, aparatos sexuales y tabacos fueron algunas de las mercancías más esotéricas, aunque no por ello menos relevantes, que llegaron a Europa procedentes de Oriente y Occidente. Lisboa se convirtió en una de las ciudades más ricas de Europa, donde se podía comprar prácticamente de todo y maravillarse ante los monumentos dedicados a los descubrimientos y que se inspiraban en motivos africanos e indios, creando un híbrido y bello estilo arquitectónico. Los príncipes exhibían joyas, armaduras, estatuas, pinturas, bezoares* e incluso loros, monos y caballos en vitrinas y gabinetes de curiosidades, y Alberto Durero, entusiasmado, relacionaba sus adquisiciones de saleros africanos, porcelana china, sándalo, loros y cocos y plumas de la India. Si algo caracteriza la naturaleza del Renacimiento europeo es que transformó completamente todos los aspectos de la vida en una medida que resulta casi imposible de apreciar hoy en día.

Durante los primeros años del siglo XVI, esta transformación del gusto creó un mercado sumamente lucrativo. Grandes barcos conocidos como galeones, que mezclaban velas cuadradas y latinas (o triangulares), y de hasta mil toneladas de peso, podían navegar más lejos y cargar más mercancía que con anterioridad. Mapas cada vez

* Piedras calcáreas que se encontraban en los órganos de algunos rumiantes y que se consideraban antídotos o medicamentos. *(N. de la t.)*

más detallados y sofisticados instrumentos de navegación permitían a mercaderes y gobernantes financiar viajes comerciales más precisos y ambiciosos. Políticamente había mucho en juego, pues los imperios de Portugal, Castilla y Francia se disputaban la supremacía.

En 1513 los portugueses llegaron finalmente a las Molucas, un pequeño grupo de islas del archipiélago indonesio que era la fuente exclusiva del suministro de clavo. Este descubrimiento desencadenó una grave crisis política. Desde el Tratado de Tordesillas, Portugal había centrado sus intereses comerciales en Oriente, mientras Castilla se expandía hacia Occidente. Esto no planteaba problemas si se partía de un mapa plano como el que sin duda se empleó para acordar los términos del tratado. Pero el descubrimiento de las Molucas planteó la cuestión de dónde caería dicha línea en el hemisferio oriental si se trazase alrededor del mundo en un globo terráqueo.

Entra aquí en escena un ambicioso y visionario piloto portugués, Fernando de Magallanes. En 1511, este navegante se embarcó en la flota lusitana que se dirigía a Malaca, y acertó a pensar que se podía llegar antes a las Molucas bordeando el extremo sur del continente americano que por la ruta portuguesa a través del cabo de Buena Esperanza. Sin embargo, al recuperar la idea original de Colón según la cual se podía alcanzar el este navegando hacia el oeste, Magallanes se enfrentó al eterno problema de la oposición portuguesa a dicho plan. Entonces, decidió ofrecer su proyecto al rey castellano y futuro emperador Habsburgo, Carlos V, presentando una propuesta en la que explicaba:

> Aún no se sabe a ciencia cierta si Malaca se encuentra en los límites portugueses o castellanos, pues hasta ahora no se sabe con exactitud su longitud [...] [pero] es verdad que las islas llamadas Molucas, donde crecen todo tipo de especias que son transportadas a Malaca, se encuentran en la parte que pertenece a Castilla, y sería posible viajar hasta ellas y traer las especias con menos dificultades y gastos desde su lugar de origen hasta Castilla.

Se trataba de una ambiciosa propuesta comercial que hacía necesario invertir en un complejo viaje a larga distancia, un ejemplo característico de muchos viajes de «descubrimiento» renacentistas. En los documentos de la época sobre Magallanes no se encuentra ninguna referencia a la circunnavegación del globo. Su propuesta

se centraba en un viaje que zarparía rumbo a Occidente, hacia las Molucas, para volver por América del Sur, evitando la *Carreira da India*, la ruta comercial portuguesa hacia el este por el cabo de Buena Esperanza. Era una operación que permitiría reclamar las Molucas para Castilla basándose en el precedente diplomático y geográfico, cortando el suministro portugués de especias de alta calidad y desviando la riqueza de Lisboa a Castilla. Magallanes obtuvo apoyo financiero para su propuesta gracias a su planteamiento progresivamente global. Llegó a Sevilla en 1519 con «un globo muy bien pintado en el que se mostraba el mundo entero, y sobre el cual trazó el rumbo que se proponía tomar». Los globos, y no los mapas, eran los objetos que captaban con mayor precisión la geografía política y comercial del mundo del siglo XVI.

Magallanes convenció muy pronto a Castilla. En septiembre de 1519 zarpó con cinco barcos y doscientos cuarenta hombres, en un viaje que resultó particularmente extenuante. Al bordear la costa sudamericana, el navegante tuvo que sofocar un motín, y perdió dos barcos buscando una vía por el estrecho en el extremo de Sudamérica que ahora lleva su nombre. A continuación, pasó veinte semanas navegando por un océano Pacífico que resultó ser mucho más vasto de lo que sus mapas y globos le habían inducido a pensar. La exhausta flota llegó finalmente a Samar, en las Filipinas, en abril de 1521. Magallanes se enzarzó en un insignificante conflicto local y el 27 de abril fue asesinado junto a cuarenta de sus hombres. Los abatidos supervivientes zarparon de nuevo y llegaron por fin a las Molucas, donde embarcaron un importante cargamento de clavo, pimienta, jengibre, nuez moscada y sándalo. Incapaz de afrontar el viaje de regreso por el estrecho de Magallanes, la tripulación acordó regresar por el cabo de Buena Esperanza, corriendo el riesgo de ser capturada por las naves patrulleras portuguesas. Su decisión hizo historia. El 8 de septiembre de 1522 sólo dieciocho miembros de una tripulación original de doscientas cuarenta personas llegaron a Sevilla, tras haber completado el primer viaje de circunvalación del globo del que se tiene noticia.

Las noticias del viaje de Magallanes causaron un gran revuelo diplomático. Carlos V lo interpretó inmediatamente como una justificación de que las Molucas estaban en la mitad del globo que le pertenecía. Sus consejeros empezaron a elaborar los argumentos

diplomáticos y geográficos que confirmaban dicha propiedad, y «constataron que, en virtud de la demostración matemática y del juicio de hombres expertos en la materia, las Molucas se encuentran dentro de los límites de Castilla».

Ambas partes pidieron arbitrio diplomático, pero las implicaciones políticas, comerciales y geográficas derivadas del reparto de las dos mitades del globo significaron años de complejas negociaciones. Los representantes de Castilla recurrieron con habilidad a la autoridad de los clásicos para apoyar su reivindicación. Paradójicamente, el que Ptolomeo hubiera sobrestimado las dimensiones de Asia favorecía las aspiraciones castellanas al dominio de las Molucas. Y así, repitiendo en sus mapas la errónea anchura del continente asiático, Castilla situaba las Molucas más hacia el este, haciendo que éstas se encontrasen en su mitad del globo. Los castellanos presentaron mapas y globos en los que «la descripción y la figura de Ptolomeo, y la descripción y el modelo recientemente encontrados por quienes vienen de las regiones especieras son iguales [...] por tanto, Sumatra, Malaca y las Molucas caen dentro de nuestra demarcación». Esta mezcla de conocimiento clásico y navegación moderna se mostró irresistible.

Portugal contraatacó con su despliegue de globos, mapas y cartas de marear. Contemplando los sucesos desde la distancia, el comerciante inglés Robert Thorne escribió a Enrique VIII en 1527 acerca del extraordinario juego de manipulación geográfica que pasaba por diplomacia:

> Los cosmógrafos y navegantes de Portugal y España tratan de situar estas costas y las islas de la manera que mejor conviene a sus propósitos. Los españoles las sitúan más hacia Oriente, de forma que parezca que pertenecen al emperador (Carlos V); los portugueses, en cambio, las sitúan más hacia Occidente, pues de este modo entrarían en su jurisdicción.

El triunfo de Castilla en este juego de póquer geográfico fue el cartógrafo Diogo Ribeiro. Al igual que Magallanes, Ribeiro había ofrecido sus servicios a la corona castellana para apoyar el viaje a las Molucas. Cuando en 1529 las dos coronas decidieron reunirse en Zaragoza en un último intento de resolver la disputa, Ribeiro y su

equipo construyeron una serie de mapas y globos que situaron las Molucas dentro de la mitad castellana del planeta. Éste fue el momento en que el mundo renacentista fue global en el sentido moderno del término. El Tratado de Tordesillas se había resuelto sobre un mapa plano, pero las consecuencias del viaje de Magallanes hicieron que los globos terráqueos resultasen representaciones bastante más convincentes de la forma y las dimensiones del mundo.

Esos globos no han llegado hasta nuestros días, pero el magnífico mapamundi realizado por Ribeiro en 1529 (figura 32) sigue siendo un testigo de excepción de la manipulación de la realidad geográfica que caracterizó la disputa sobre las Molucas. Ribeiro situó estas islas ciento setenta y dos grados y medio al oeste de la línea de Tordesillas, sólo siete grados y medio dentro de la esfera castellana. El mapa dio a Carlos V la capacidad negociadora que buscaba. Bajo los términos del Tratado de Zaragoza, firmado el 23 de abril de 1529, Carlos reclamó la enorme suma de trescientos cincuenta mil ducados a la corona portuguesa como compensación por renunciar a los, según él, inapelables argumentos geográficos a favor de su reivindicación de las islas. En realidad, el emperador se dio cuenta de que era preferible recibir una enorme suma de dinero a corto plazo que realizar una inversión comercial a largo plazo, ya que el cos-

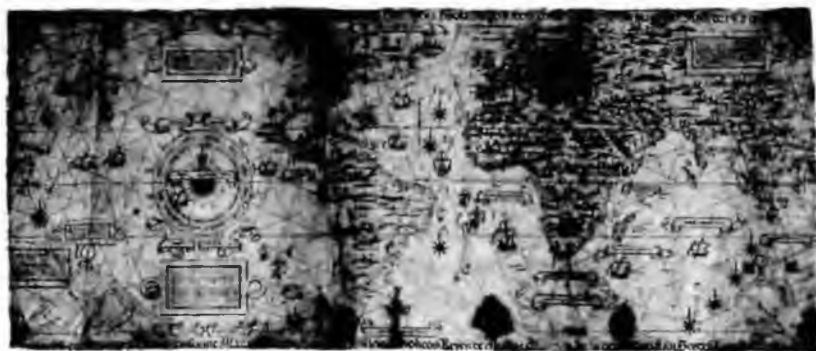


FIGURA 32. En el planisferio realizado por Diogo Ribeiro en 1529 se advierte cómo éste manipuló el conocimiento geográfico contemporáneo para situar las islas Molucas, productoras de especias, en la mitad del mundo perteneciente a los Habsburgo, motivo por el cual su trabajo provocó muchas controversias. Ribeiro fue recompensado con largueza por sus trabajos.

te y la logística de establecer una ruta comercial occidental a las Molucas eran formidables. Portugal compró las islas, Carlos pagó a sus acreedores y Ribeiro se convirtió en el cartógrafo más respetado de Castilla. Imaginó que su prestidigitación geográfica nunca sería descubierta, puesto que sin un método preciso para calcular la longitud nadie podría fijar la posición exacta de las Molucas. También contribuyó a crear la percepción geográfica de los dos hemisferios. Ésta no se basa en ninguna realidad geográfica, sino en el conflicto entre Portugal y Castilla que, como ha señalado un experto contemporáneo, sólo se pudo resolver «a fuerza de astucia y cosmografía».

Nuevos mundos, viejas historias

Carlos V tuvo también otra razón para retirarse de la disputa sobre las Molucas. Después de que Colón descubriera América, el oro y la plata que empezaron a llenar los cofres del Imperio de los Habsburgo hicieron que los beneficios derivados del comercio oriental de especias parecieran una nimiedad. Portugal había creado una cadena de híbridas oficinas comerciales por todo el Oriente, que exigían unas formas pragmáticas de comercio e intercambio que a menudo revelaban las limitaciones de la cultura europea. España, por su parte, empleaba su poder militar para convertir América en una gran colonia minera y esclavista.

Tras fundar colonias en varias islas caribeñas, especialmente La Española y Cuba, los españoles buscaron recompensas financieras más lucrativas en el continente. En 1521, Hernán Cortés llegó a Tenochtitlán (la actual ciudad de México), capital del Imperio Azteca, que destruyó sistemáticamente, asesinando en el proceso a la mayoría de sus habitantes, incluido su emperador, Moctezuma. En 1533, el aventurero Francisco Pizarro se puso al frente de un puñado de *conquistadores** y caballos para hacerse con la ciudad de Cuzco (en el Perú actual), capital del Imperio Inca. La población indígena tenía poco poder comercial o militar que oponer a las violentas depredaciones de los españoles, que impusieron un sistema prácticamente feudal a las regiones conquistadas, conocido como *encomiendas*.*

* En castellano en el original. *(N. de la t.)*

Esto implicaba la división de pequeñas comunidades locales entre capataces españoles, que les proporcionaban unas «condiciones de vida» brutalmente explotadoras (en realidad un riguroso y extenuante trabajo no remunerado) y educación cristiana. En lugar de ir hacia adelante como resultado del descubrimiento, los españoles parecían volver a la Edad Media.

Al encontrarse con un Nuevo Mundo, los primeros viajeros y conquistadores buscaban modelos en el Viejo Mundo para comprender las culturas con las que se enfrentaban. En el caso de Colón y sus sucesores, ello implicaba comparar el Nuevo Mundo y sus habitantes con los musulmanes que, junto con la población judía, habían sido expulsados de España en 1492, inmediatamente antes de que él zarpase en su primer viaje. Este temprano ejemplo de «limpieza étnica» parece haber formado parte del bagaje psicológico que posteriores aventureros españoles llevaron consigo a través del Atlántico. Cortés comparó las edificaciones y los habitantes de Tenochtitlán con «los de la ciudad de Granada cuando fue capturada», y se refería a los templos aztecas como «mezquitas». El *Requirimiento*,* la alocución que leían los comandantes españoles cuando tomaban posesión de los territorios y los pueblos del nuevo mundo, se basaba en el documento empleado para exigir la rendición de los musulmanes durante la reconquista castellana. España exportó su agresividad militar y su intolerancia religiosa ante el islam al Nuevo Mundo, un proceso que sólo consiguió magnificar los desencuentros y fomentar la violencia. Cegados por la avaricia y aterrorizados por las diferencias culturales que experimentaban, los españoles se dedicaron sistemáticamente a exterminar la cultura de los aztecas y los incas, dos de las civilizaciones más avanzadas del mundo premoderno.

Estimaciones conservadoras calculan que de una población mundial aproximada de cuatrocientos millones de personas, unos ochenta millones habitaban en las Américas. En 1550, la población de las Américas había quedado drásticamente reducida a unos diez millones. Se calcula que a principios del siglo XVI el número de habitantes de México era de unos veinticinco millones de personas. En 1600, había quedado reducida a un millón. Las enfermedades

* En castellano en el original. *(N. de la t.)*

europeas, como la viruela y el sarampión, exterminaron a gran parte de la población indígena, pero la guerra, las matanzas y las penosas condiciones que se les infligieron también fueron responsables de un gran número de muertes. El sueño de descubrir grandes cantidades de oro y plata pronto se convirtió en un negocio minero y esclavista sucio y despiadado.

La explotación española de las Américas tuvo un efecto directo en la economía europea. Inicialmente, el oro fluía a Europa desde La Española y América Central. Sin embargo, las conquistas de México y Perú pronto decantaron la balanza a favor de la minería de plata. Entre 1543 y 1548, se encontraron filones de plata en Zacatecas y Guanajuato, al norte de la ciudad de México; en 1543 los españoles descubrieron la montaña de plata de Potosí, en Bolivia, de infausta memoria. El avance decisivo se produjo en 1555 con el descubrimiento del proceso de fusión del mercurio, que permitió la obtención de plata mucho más pura mediante la fundición de mena de plata con mercurio. El resultado de ello fue la afluencia masiva de plata a Europa. A finales del siglo XVI más de 270.000 kilos de este metal precioso y aproximadamente 2.000 de oro llegaban a Europa cada año, provocando el aumento de la inflación y contribuyendo así a lo que los historiadores de la economía denominaron «la revolución de los precios». Los salarios y el coste de vida se dispararon, sentando las bases para el desarrollo a largo plazo del capitalismo europeo.

Este auge tuvo una dimensión más siniestra. Las minas y las haciendas precisaban trabajadores, y la diezmada población local resultaba insuficiente, por lo cual los españoles pronto necesitaron otras fuentes de mano de obra. El problema se solucionó con esclavos. En 1510, el rey Fernando de Castilla autorizó la exportación de cincuenta esclavos africanos, «los mejores y más fuertes que hubieran» a las minas de La Española. Alonso Zuazo escribió desde allí a Carlos V en 1518, preocupado por el bajo rendimiento de los indios, y recomendó «la importación de *negros*, ideales para el trabajo, a diferencia de los nativos, que son tan débiles que sólo pueden ocuparse de tareas ligeras». Entre 1529 y 1537, la corona española expidió trescientas sesenta licencias para transportar esclavos desde África al Nuevo Mundo. Así se inició uno de los aspectos más ignominiosos del Renacimiento, puesto que esclavos africanos, rap-

tados o comprados por cincuenta pesos cada uno por «comerciantes» portugueses en el África occidental, fueron hacinados en barcos y enviados al nuevo continente, vendidos por el doble de su precio de compra y puestos a trabajar en minas o haciendas. Entre 1525 y 1550, unos cuarenta mil esclavos, aproximadamente, fueron enviados desde África a las Américas, enriqueciendo a las coronas y a los comerciantes europeos. No hay que olvidar que el precio de muchos de los grandes logros del período fue la miseria, las persecuciones y la muerte.

No todos los españoles aprobaban las terribles matanzas y la opresión que tenían lugar en las Américas. El fraile franciscano fray Motolinía escribía: «Si alguien me preguntase cuál ha sido la causa de tantos males, le respondería: la codicia». También Bartolomé de las Casas dejó testimonio de su horror: «No digo que quieran matarles [a los indios] directamente, por el odio que les profesan; les matan porque quieren ser ricos y tener mucho oro». Desde el punto de vista filosófico, el descubrimiento del Nuevo Mundo transformó también la forma en que Europa percibía su propia superioridad cultural. En el texto «Sobre los caníbales», publicado en sus *Ensayos* de 1580, el humanista Michel de Montaigne afirmaba haber mantenido largas conversaciones con indios brasileños, tras lo cual había llegado a la siguiente conclusión: «Nada hay de salvaje o bárbaro en esos pueblos, pero el hombre llama bárbaro a aquello que no conoce». Montaigne desarrolló una visión muy escéptica y relativista de los conceptos de «civilización» y «barbarie», y afirmó: «Podríamos llamar bárbaros a estos pueblos siguiendo las reglas de la razón, pero no en comparación con nosotros mismos, que les sobrepasamos en todo tipo de barbarie».

El descubrimiento de América revolucionó la visión del mundo de la Europa renacentista, echando por tierra creencias filosóficas y religiosas clásicas y muy arraigadas que simplemente no podían integrar la existencia de culturas, lenguas y sistemas de creencias de las poblaciones indígenas. En parte, también fue responsable de que en Europa se produjese el tránsito del mundo medieval a un mundo reconociblemente moderno. Sin embargo, el descubrimiento de América llevó consigo un cierto temor a lo nuevo y lo desconocido, junto al deseo ilimitado de riqueza que pretendía ignorar el increíble sufrimiento y la opresión que infligía a

la población indígena y a los esclavos de las Américas. La herencia de todo aquello aún se percibe en la pobreza y la inestabilidad política de gran parte de Sudamérica, y en las tremendas desigualdades de riqueza y oportunidades que caracterizan en gran medida la economía global moderna.

En 1565, un galeón español cargado de canela zarpó de Manila rumbo a México, uniendo así finalmente las colonias americanas españolas con los mercados del sudeste asiático. Si hay algún momento en el que se puede fechar el surgimiento de la economía global moderna seguramente se trata de éste. El inicial deseo europeo de alcanzar los mercados orientales llevó al fin a la creación de un mercado global y a una revolución en los precios que transformaría el continente para siempre. Lamentablemente, en su búsqueda de las riquezas orientales, los europeos expoliaron las comunidades que encontraron a su paso en Asia, África y las Américas, e impusieron un régimen de dominio colonial que tardaron siglos en construir y cuyo desmantelamiento final todavía no se ha culminado.

Capítulo 6

Experimentos, sueños y representaciones

> Ven, Mefistófeles, hablemos de nuevo
> y tratemos de la divina astrología.
> Díme, ¿hay muchas esferas sobre la luna?
> ¿Son todo cuerpos celestes y un globo,
> cómo es la sustancia de esta céntrica tierra?
>
> Fausto, en *Doctor Fausto*, de CH. MARLOWE, *c.* 1592

El *Doctor Fausto* de Christopher Marlowe pone en escena la excitación y el peligro asociados con el auge de la ciencia en el Renacimiento. Fausto es un experto «astrólogo» que ha alcanzado los límites del estudio de la astronomía y la anatomía. En su busca de poderes mágicos de la vida sobre la muerte, vende su alma al diablo Mefistófeles, y cuando tiene oportunidad de arrepentirse, se niega a hacerlo. Le interesa más preguntar a Mefistófeles sobre el controvertido tema de la «divina astrología». Al final, Fausto es condenado y va al infierno. Pero su deseo de saber y su desdén por la religión reflejan el sentir popular del alto Renacimiento. Su destino condensa las preocupaciones modernas sobre la ética de la experimentación científica. Esta ambivalencia (queremos saber, pero ¿podemos saber demasiado?) capta el espíritu de las transformaciones de la ciencia popular y aplicada que tuvieron lugar en los siglos XV y XVI. Las relaciones de hombres y mujeres con su mente, su cuerpo y el entorno experimentaron un gran cambio a consecuencia de la renovada colaboración científica en la búsqueda de soluciones prácticas a los problemas, los intercambios de ideas entre culturas y la influencia de nuevas tecnologías como la imprenta. Este capítulo explora esta transformación científica y muestra que las cambiantes percepciones del tiempo, el espacio y el cuerpo fueron rápidamente incorporadas a la filosofía y la literatura de la época.

Del macrocosmos al microcosmos

Cuando Fausto vende su alma, le pide a Mefistófeles un libro «en el que pueda ver todos los elementos y los planetas de los cielos». La obra más polémica que Fausto hubiera podido consultar era *Sobre las revoluciones de los orbes celestes*, del canónigo y astrónomo polaco Nicolás Copérnico (figura 33). Impreso por primera vez en Nuremberg en marzo de 1543, el revolucionario texto de



NICOLAI COPERNICI

net, in quo terram cum orbe lunari tanquam epicyclo contineri diximus. Quinto loco Venus nono mense reducitur. Sextum denique locum Mercurius tenet, octuaginta dierum spacio circu currens. In medio uero omnium residet Sol. Quis enim in hoc

pulcherimo templo lampadem hanc in alio uel meliori loco poneret, quàm unde totum simul possit illuminare? Siquidem non inepte quidam lucernam mundi, alij mentem, alij rectorem uocant. Trimegistus uisibilem Deum, Sophoclis Electra intuentē omnia. Ita profecto tanquam in solio regali Sol residens circum agentem gubernat Astrorum familiam. Tellus quoque minime fraudatur lunari ministerio, sed ut Aristoteles de animalibus ait, maximā Luna cū terra cognationē habet. Concipit interea à Sole terra, & impregnatur annuo partu. Inuenimus igitur sub hac

Figura 33. El sistema heliocéntrico de Nicolás Copérnico, de su revolucionario libro *Sobre las revoluciones de los orbes celestes* (1543). Por primera vez, el sol está situado en el centro del universo.

Copérnico transformó la creencia medieval según la cual la tierra estaba en el centro del universo. La visión copernicana de los cielos mostraba que la tierra, al igual que los demás planetas conocidos, giraba alrededor del sol. Copérnico revisó con sutileza la obra de los eruditos astrónomos griegos y árabes clásicos, manifestando que éstos «no lograron su objetivo, que nosotros esperamos alcanzar aceptando el hecho de que la tierra se mueve».

Su intento de limitar el revolucionario significado de sus ideas, situándolas en la tradición científica clásica fracasó. La Iglesia católica se horrorizó y condenó el libro. Lutero también desautorizó con acritud a Copérnico, exclamando: «Este loco quiere cambiar todo el arte de la astronomía de arriba abajo». La hipótesis copernicana invalidaba la creencia bíblica según la cual la tierra —y la humanidad que vivía en ella— estaba en el centro del universo. Ésta era una idea liberadora pero peligrosa: el individuo vagaba errante en un universo carente de sentido, liberado del orden divino impuesto por la Iglesia.

Un mes después de la publicación del tratado de Copérnico, se imprimió otro libro destinado a revolucionar otro campo de la ciencia. Se trata de la obra *Sobre la estructura del cuerpo humano*, de Andrés Vesalio, publicado en Basilea en junio de 1543. Este texto de Vesalio supuso el inicio de la moderna ciencia observacional y de la anatomía. Su espectacular portada (figura 34) muestra al autor dirigiendo una gráfica lección pública de anatomía, celebrada en un «teatro» de estilo palladiano, rodeado de estudiantes, ciudadanos y colegas médicos. Vesalio nos devuelve serenamente la mirada mientras levanta la piel del abdomen del cadáver de una mujer. Este gesto invita al lector, con cierta dosis de voyeurismo, a abrir el libro y a seguir al autor mientras reduce el cuerpo humano hasta el esqueleto que pende encima del cadáver. Vesalio desveló el misterio del interior del ser humano, describiéndolo como un complejo mapa de carne, sangre y huesos, una fuente de estudio potencialmente infinita. Su exploración de los secretos de la anatomía abrió el camino a posteriores estudios, realizados a finales del siglo XVI, sobre el oído, los órganos reproductores femeninos (incluido el descubrimiento, entendido sólo en parte, de las trompas de Falopio, en 1561), el sistema venoso y, en 1628, la teoría de la circulación de la sangre de William Harvey.



FIGURA 34. Portada de la obra *Sobre la estructura del cuerpo humano*, de Andrés Vesalio (1543), en la que la disección anatómica se está realizando como si de una representación teatral se tratara.

Al igual que Copérnico, los estudios anatómicos de Vesalio se basaban en observaciones y análisis metódicos. En el caso del astrónomo polaco, ello significaba mirar a las estrellas a través de instrumentos científicos de su propia invención. Para Vesalio, suponía robar los cadáveres de condenados y enfermos, ante cuyos restos confesaba: «No temo arrebatar en plena noche aquello que tanto he anhelado». Mientras Vesalio descubría los secretos microscópicos del cuerpo humano, Copérnico exploraba los misterios macrocósmicos del universo, lo cual tuvo profundas implicaciones y llegó a transformar la concepción científica del tiempo y el espacio, pues socavaba la idea de un mundo ordenado por Dios que esperaba el día del juicio final anunciado por la Biblia. En vez de eso, la Tierra pasó a no ser más que un planeta en el tiempo y el espacio, vasto y vacío, del universo. Para Vesalio, el individuo era un mecanismo infinitamente complejo e intrincado de sangre, carne y huesos al que más tarde el Hamlet de Shakespeare describiría como «la quintaesencia del polvo», y el filósofo René Descartes denominaría «una máquina en movimiento». Ambas formulaciones se emplearon repetidamente para erosionar la concepción del «hombre» establecida por la religión.

Junto a las de Copérnico y Vesalio aparecieron centenares de publicaciones que empezaron a definir las disciplinas emergentes de la investigación científica: matemática, física, biología, ciencias naturales y geografía. En matemáticas, la obra de Luca Pacioli, *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita* fue la primera en describir las aplicaciones prácticas de la aritmética y la geometría, siendo uno de los doscientos catorce libros de matemáticas publicados en Italia entre 1472 y 1500. En 1545 el astrónomo Jerónimo Cardano publicó su *Ars Magna*, el primer libro de álgebra de la Europa contemporánea. En 1537 vio la luz la *Nova Sciencia*, una obra sobre física de Niccolò Tartaglia, a la que siguió su estudio sobre aritmética, *Trattato generale di numero et misure*, publicado en 1556. En el campo de las ciencias naturales, la obra sobre botánica *Historia de yerbas y plantas*, de Leonhart Fuchs, publicada en 1542, daba cuenta de más de quinientas especies. La *Animalia historia*, obra en varios volúmenes de Conrad Gesner impresa entre 1551 y 1558, contenía centenares de ilustraciones que redefinieron la zoología. En geografía, las investigaciones carto-

gráficas culminaron en 1569 con el mapa del mundo de Gerardo Mercator, cuya famosa proyección sigue empleándose todavía en la actualidad.

Las innovaciones científicas estaban invariablemente relacionadas con necesidades prácticas, y esto era de todo punto evidente en el ámbito de la guerra. Las primeras publicaciones de Niccolò Tartaglia sobre mecánica, dinámica y movimiento fueron, de hecho, los primeros estudios modernos de balística. Su obra *Quesiti et Inventioni diverse* (1546) en la que aborda cuestiones relativas a la balística y a la creación y uso de la artillería, la pólvora y las bombas, fue dedicada a Enrique VIII, monarca de grandes ambiciones militares. El texto de Tartaglia recogía y desarrollaba los nuevos avances en materia de armamentos y tácticas militares, desde la innovación del uso de la pólvora como propelente a principios del siglo XIV hasta la emergencia de la caballería como factor decisivo en los conflictos de principios del siglo XVI. El impacto de estos avances científico-militares llevó a posteriores logros en los campos de la anatomía y la cirugía. En 1545, Ambroise Paré, gran admirador de Vesalio, publicó su obra sobre cirugía en la que recogía las experiencias obtenidas en las guerras que Francia y los Habsburgo libraron en la década de 1540. Paré desaprobaba la creencia popular según la cual las heridas causadas por armas de fuego eran venenosas, y rechazó la práctica de curarlas con apósitos impregnados en aceite hirviendo, algo que más adelante le valió el calificativo de padre de la cirugía moderna.

La ciencia en el mercado

El desarrollo teórico de la matemática estuvo íntimamente relacionado con los cambios en el comercio, las finanzas y las artes internacionales. El libro de Luca Pacioli se inspiraba en los tratados árabes de aritmética, geometría y proporciones para ofrecer a los comerciantes la primera descripción sistemática de la contabilidad de doble entrada. El *Retrato de Fra Luca Pacioli*, de Jacopo de Barbari, pintado en 1494 (figura 35), es un ejemplo de cómo Pacioli, al popularizar su obra, unía ciencia, arte, religión y erudición. En el citado cuadro se ve a Pacioli consultando una edición



FIGURA 35. Con la utilización precisa de símbolos y objetos geométricos, el *Retrato de Fra Luca Pacioli*, de Jacopo de Barbari (1494), pone de manifiesto la alianza creativa entre arte y ciencia.

impresa de los *Elementos* del matemático griego Euclides, lo que ilustra dibujando un triángulo equilátero inscrito en un círculo. La aplicación de la geometría euclidiana está representada por el dodecaedro que reposa sobre un ejemplar de la *Summa* de Pacioli y por el notable poliedro semirregular de cristal que pende del techo. Pacioli precisó la ayuda de artistas como Barbari y Leonardo para visualizar sus aplicaciones prácticas de la matemática y la geometría, mientras que, a su vez, ellos aprendieron de él a poner en práctica su conocimiento de la proporción, la perspectiva y la óptica.

La geometría y la matemática proporcionaron nuevas formas de comprender el cada vez más elaborado y a menudo invisible movimiento de mercancías y papel moneda por todo el globo, y al mismo tiempo propiciaron nuevos avances en los campos del di-

seño naval, la topografía y la cartografía, que anticiparon transacciones comerciales aún más rápidas, a una velocidad de un volumen hasta entonces inimaginables. El libro *De triangulis*, de Regiomontano, tuvo una importancia crucial para los cartógrafos y navegantes del siglo XVI. Su sofisticado tratamiento de la trigonometría esférica permitió a los cartógrafos construir globos terráqueos y proyecciones de mapas teniendo en cuenta la curvatura de la superficie de la tierra. La primera edición impresa del libro de Regiomontano fue publicada en 1533 en Nuremberg, sede de la primera industria dedicada a la fabricación de esferas terrestres surgida tras la primera circunnavegación del globo en 1522.

Las innovaciones científicas en matemáticas, astronomía y geometría propiciaron viajes a larga distancia cada vez más ambiciosos así como intercambios comerciales con Oriente y Occidente, lo que, a su vez, creó nuevas oportunidades y también nuevos problemas. El encuentro con otros pueblos, plantas, animales y minerales a lo largo de África, el sudeste asiático y las Américas amplió y redefinió los dominios de la fisiología, la botánica, la zoología y la mineralogía. Estos avances tuvieron a menudo una dimensión más específicamente comercial. La obra *De re metallica*, de Agrícola, publicada por primera vez en 1556, versaba sobre «La extracción de mena», «La fundición», «La separación de plata del oro, y de plomo del oro y de la plata», así como sobre «La obtención de sal, sosa, alumbre, vitriolo, sulfuro, betún y vidrio». La combinación de química y mineralogía con las observaciones y experiencias de Agrícola en las comunidades mineras del sur de Alemania revolucionó las técnicas mineras e influyó directamente en el crecimiento a gran escala de la producción y las exportaciones de plata del Nuevo Mundo en la segunda mitad del siglo XVI.

Comerciantes y financieros advirtieron pronto que invertir en ciencia podía ser un negocio rentable. En 1519 el humanista alemán Ulrich von Hutton escribió un tratado sobre el guayaco, una nueva y maravillosa droga de las Américas que se creía curaba la sífilis. En la dedicatoria al arzobispo de Maguncia, Hutton escribía: «Espero que su Eminencia haya escapado a la sífilis, pero si la contrayera (Dios no lo quiera, pero nunca se sabe) para mí sería un honor tratarle y curarle». Se creía (erróneamente) que la sífilis era originaria del Nuevo Mundo y que había llegado a Europa con Colón

en 1493, por lo que el origen geográfico de la enfermedad tenía que proporcionar la cura. En 1530, el médico y poeta Girolamo Fracastoro bautizó la enfermedad en su poema «Sífilis», inspirado en los clásicos, en el que ensalzaba los poderes curativos del guayaco. La firma comercial alemana Fugger, que tenía el monopolio de las importaciones del producto, inició una campaña para popularizarlo, abriendo una cadena de hospitales que se dedicaban exclusivamente a suministrarlo. A medida que el precio subía y que su inutilidad empezaba a ser manifiesta, el médico y alquimista Paracelso publicó una serie de ataques sobre el guayaco, denunciándolo como un fraude comercial y recomendando el uso, más doloroso, del mercurio. Los Fugger respondieron empleando su fuerza comercial para eliminar las publicaciones de Paracelso y poner en entredicho su credibilidad científica. Había nacido el mundo de las patentes farmacéuticas, de dudosa ética.

La medición del tiempo

Los ejemplos anteriores revelan hasta qué punto la investigación científica respondía a necesidades sociales específicas. Pero encomendar nuevas áreas de investigación científica podía ocasionar a menudo consecuencias funestas para quien se decidía a ello. Los descubrimientos de Copérnico fueron posibles porque el papado le encargó trabajar en la reforma del denominado calendario juliano, establecido por primera vez por los romanos en el año 45 a. de C. Dicho calendario se basaba en una medición imprecisa de la duración del año, lo que significaba que, con el paso de los siglos, las fechas del calendario no coincidían con los equinoccios de otoño y primavera. Éste era un gran inconveniente para la Iglesia, que necesitaba fijar con precisión las fechas de sus rituales y festividades religiosas, sobre todo la Pascua. La reforma del calendario se había discutido durante siglos, pero en el quinto Concilio Lateranense (1512-1517) se tomó la decisión de proponer a Copérnico que lo revisara a partir de sus observaciones astronómicas. Y el astrónomo, con su conclusión de que la tierra giraba alrededor del sol, en vez de redefinir el poder temporal de la Iglesia acabó, inadvertidamente, por socavarlo. Al final el calendario fue reformado

bajo el papado de Gregorio XIII en 1582, fecha en la que la Europa católica se acostó la noche del 4 de octubre y se levantó la mañana siguiente el 15 de octubre. Como era previsible la Europa protestante rechazó el calendario católico y no lo aceptó hasta 1700.

A mediados del siglo XVI la medición del tiempo se había convertido en un complejo asunto público, puesto que organizaba la vida cotidiana, y su precisión y normalización eran cada vez más importantes. Durante siglos, China y el islam habían utilizado relojes de agua, y los relojes mecánicos de pesas empezaron a aparecer en Europa a finales del siglo XIII. A principios del XV los inventores alemanes se esforzaban por mejorar la precisión y regulación del tiempo con sus relojes de muelles. Los relojes de pueblos y ciudades, así como elaborados relojes personales, empezaron a crear una mayor conciencia, mecánica y secular, del paso del tiempo. La percepción cristiana del tiempo se fundaba en la creencia según la cual la vida no era más que un tránsito a la espera del juicio final. El reloj, en cambio, generó un nuevo ritmo temporal circular y repetitivo, controlado por mecanismos debidos al hombre y no a Dios. Petrarca dijo al emperador Carlos IV que el tiempo «es tan precioso, más aún, una posesión tan estimable, que es la única cosa que según los sabios puede justificar la avaricia». El tiempo se convirtió en algo cuantificable, como el dinero, y poco a poco el reloj se convirtió en un elemento indispensable para la organización social de la vida cotidiana en la ciudad.

La ciencia oriental

La ciencia renacentista recibió también un impulso gracias a la creciente transmisión de conocimiento entre Oriente y Occidente. Desde finales del siglo XIV, los textos científicos de la Grecia clásica empezaron a llegar a Europa, procedentes del Imperio Bizantino. Muchos habían sobrevivido en traducciones árabes, persas y hebreas que fueron sometidas a profundas revisiones en centros del saber como Toledo,* en España, y la Academia de Ciencias, funda-

* Alusión a la Escuela de Traductores fundada por Alfonso X el Sabio. (*N. de la t.*)

da en Bagdad en el siglo IX por el califa Al Mamún. Las madrazas árabes fueron cruciales en el desarrollo de los avances científicos basados en los conocimientos griegos y en las innovaciones árabes, en especial en medicina y astronomía. Ya en la década de 1140, Hugo de Santalla, traductor al latín de textos árabes, escribió: «Imitar a los árabes nos resulta beneficioso en grado sumo, pues tienen más conocimientos que nosotros y por ello son nuestros maestros».

Las investigaciones médicas realizadas por los árabes tuvieron gran incidencia en la difusión del conocimiento en Occidente. En el siglo X, el erudito árabe Avicena (Ibn Sīnā) estudió los tratados médicos griegos de Galeno y Aristóteles para redactar su enciclopédico *Canon de Medicina*, donde definió este saber como «la ciencia mediante la cual aprendemos los diversos estados del cuerpo humano, en la salud y en la enfermedad; por qué se conserva la salud y cómo recuperarla cuando se ha perdido». El *Canon* fue uno de los ochenta textos árabes traducidos al latín en Toledo en el siglo XII por Gerardo de Cremona. Estas traducciones generaron treinta ediciones de la obra, impresas en Italia entre 1500 y 1550, y ésta se convirtió en la obra médica de referencia en las universidades de toda Europa. En 1527 el médico véneto Andrea Alpago publicó una nueva edición del *Canon* basada en la experiencia práctica obtenida en el consulado de Damasco. Alpago estudió los escritos del médico sirio Ibn al-Nafis (1213-1288), cuyos estudios sobre la circulación pulmonar de la sangre influyeron en las investigaciones sobre el sistema circulatorio que se llevaban a cabo en Europa. Vesalio condenó a los médicos académicos que se pasaban el tiempo «criticando inútilmente a Avicena y al resto de autores árabes». Tan convencido estaba de la importancia de la medicina árabe que empezó a aprender esa lengua, y escribió comentarios alabando la terapéutica y la materia médica de Razes. En 1531 Otto Brunfels, el llamado «padre de la botánica», editó una edición impresa de la materia médica de Ibn Sarābiyūn (Serapión el joven), del siglo IX, que ejerció gran influencia en su propia concepción de la botánica.

En astronomía y geografía la influencia árabe fue aún más pronunciada. Los eruditos árabes desempeñaron un papel determinante al traducir los textos fundamentales del cosmólogo griego Ptolomeo, cuyas obras *Almagesto* y *Geografía* fueron vertidas del griego al árabe, criticadas, y posteriormente revisadas en Toledo,

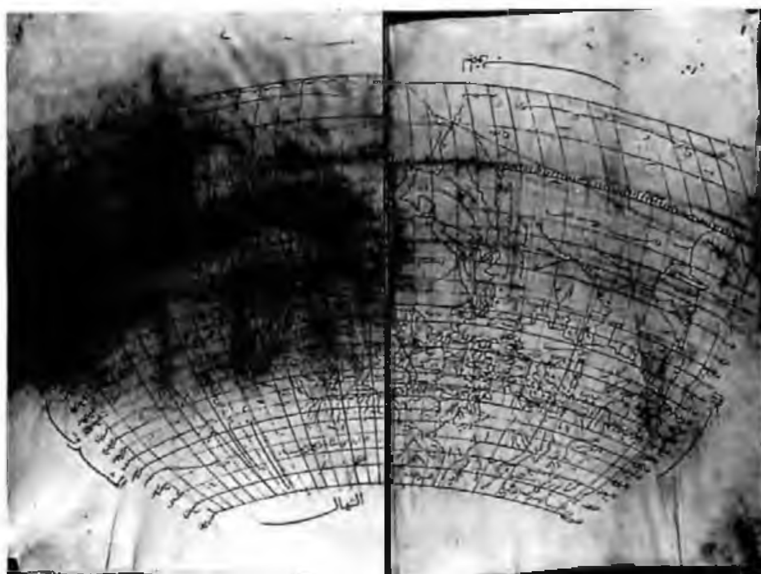


FIGURA 36. Mehmet el Conquistador encargó a Georgius Amirutzes un hermoso mapa ptolemaico, *c.* 1465. Este mapa es una muestra de que la obra de Ptolomeo se estudiaba tanto en Oriente como en Occidente.

Bagdad y Samarcanda. En 1175 Gerardo de Cremona tradujo el *Almagesto* del árabe al latín, y la *Geografía* fue asimismo traducida a principios del siglo XV. Tras la caída de Constantinopla en 1453, el sultán otomano Mehmet el Conquistador se manifestó como un entusiasta protector de Ptolomeo. En su crónica «Historia de Mehmet el Conquistador» (1467), el erudito griego Kritovoulos de Imbros relataba un ejemplo concreto de este mecenazgo, cosmopolita y políglota, del sultán a la cartografía:

> Su alteza el sultán solía leer obras filosóficas persas y griegas traducidas al árabe, y comentaba las materias de las que trataban con los sabios de su corte. Tras leer los textos del ilustre geógrafo Ptolomeo y examinar con detenimiento los diagramas que explicaban científicamente estos estudios, al sultán le pareció que esos mapas estaban desordenados y eran difíciles de construir. Por ello encargó al filósofo [Georgius] Amirutzes la tarea de trazar un mapa más claro y comprensible. Éste aceptó con placer, y se dedicó a ello con gran cuida-

do y atención. Dedicó los meses de verano a estudiar e investigar, tras lo cual dispuso las secciones científicamente [...] y una vez completados sus estudios presentó al sultán, y a todos los estudiosos de la ciencia, una obra de gran valor. Amirutzes escribió los nombres de regiones y ciudades en caracteres árabes.

Su mapa (figura 36) es una amalgama de los cálculos ptolemaicos con otros datos geográficos árabes, griegos y latinos más actualizados. Con el sur situado en la parte superior, sus escalas de latitud y una compleja proyección cónica, el mapa de Amirutzes marcó un hito en la época. El entusiasta mecenazgo de Mehmet convirtió Estambul en un centro de estudios ptolemaicos desde donde se fomentaron los intercambios entre Oriente y Occidente, como ya sucedió con las carreras de Jorge de Trebisonda y Francesco Berlinghieri antes comentadas.



FIGURA 37. Ilustración de Nasir al-Din al-Tusi de su teorema de la «pareja de Tusi» procedente de su tratado de astronomía, de mediados del siglo XIII. El teorema influyó decisivamente en el desarrollo copernicano de la visión heliocéntrica del universo.

Las transacciones científicas entre ambas tradiciones contribuyeron también a que Copérnico determinase la naturaleza heliocéntrica del universo. Uno de los principales centros árabes en astronomía y matemática de mediados del siglo XIII era el observatorio de Maragha, en Persia. Su principal representante fue Nasir al-Din al-Tusi (1201-1274) cuyo «Tratado de astronomía» (*Tadhkira fi'ilm al'-haya*) modificó la contradictoria obra ptolemaica sobre el movimiento de las esferas, y su revisión condujo a la creación de la «pareja de Tusi» (figura 37). Este teorema muestra que el movimiento lineal se puede derivar del movimiento circular uniforme, lo que Tusi demostró usando una esfera rodante inscrita en otra de un radio dos veces mayor. Los historiadores de la astronomía han comprobado que, en *Sobre las revoluciones de los orbes celestes,* Copérnico reprodujo la pareja de Tusi, y que el teorema fue fundamental para definir su visión heliocéntrica del universo. A los europeos contemporáneos del astrónomo polaco no se les ocurrió buscar en su obra ninguna influencia árabe, pues estaban firmemente convencidos de que no había nada que encontrar. No se sabe de qué modo Copérnico llegó a conocer la obra de al-Tusi, pero este ejemplo de la influencia directa de la ciencia árabe sobre la astronomía europea indica que los especialistas que se dediquen a investigar el intenso, aunque poco estudiado, intercambio de ideas que tuvo lugar entre Oriente y Occidente encontrarán sin duda nuevos descubrimientos de gran interés.

La ciencia va a la imprenta

Una de las razones por las cuales se ha perdido la información sobre muchos de estos intercambios es que la ciencia europea recibió con entusiasmo la llegada de la imprenta, mientras que el islam se mostró reticente a adoptar el nuevo invento, debido sobre todo a razones religiosas. En Europa, la imprenta no sólo proporcionó un conducto adecuado a las nuevas ideas científicas, sino que contribuyó a su avance dándole unas ventajas que los manuscritos no podían ofrecerle. Los análisis científicos modernos se basan en los principios de observación, experimentación, comparación, homologación y difusión, y tales principios no podían regir en una cultura manuscrita. Los científicos no podían comparar y contrastar no-

tas sobre obras científicas idénticas, porque dos manuscritos nunca eran iguales.

La imprenta cambió todo eso. Permitió la homologación de los textos, al igual que la de símbolos, números y figuras. Creó comunidades científicas reuniendo a profesores universitarios, impresores, artistas, traductores y estudiosos independientes en la impresión de libros de texto y de innovadoras monografías sobre la nueva ciencia. La imprenta también hizo posible que los estudiosos pudieran analizar sistemáticamente las obras científicas clásicas de Ptolomeo, Aristóteles, Averroes y Avicena. Facilitó el cotejo y comparación de diferentes manuscritos de un texto científico determinado, lo que permitió la corrección de errores y la puesta en común de nuevas ideas. Copérnico y Vesalio empezaron sus carreras científicas traduciendo y editando textos científicos clásicos antes de publicar sus propios estudios. No les parecía incoherente editar a Ptolomeo y a Galeno y a continuación imprimir tratados que contradecían a sus predecesores clásicos. Ésta era una forma estratégica de legitimizar sus propias ideas, aunque también reflejaba un genuino respeto por las aportaciones de sus maestros.

Vesalio captó la importancia de la imprenta para la ciencia en una carta al impresor de su *Sobre la estructura del cuerpo humano*, Johannes Oporinus, en la que especifica que «hay que emplear gran cuidado en la impresión de las láminas, que no se deben imprimir como los libros de texto ordinarios con simples grabados lineales». Luces y sombras se tenían que conjugar con maestría para maximizar la relación entre texto e imagen. Vesalio subrayó este punto relatando el éxito de una de sus publicaciones anteriores, que un colega alabó mucho porque «sus láminas le habían permitido observar la constitución del hombre mejor que la disección del cuerpo humano». La palabra impresa había adquirido mayor autoridad y claridad que el cuerpo mismo.

El arte de la ciencia

La imprenta unió arte y ciencia más que nunca, y uno de los individuos que capitalizó esta situación fue Alberto Durero, qué rápidamente dominó la técnica del grabado con planchas de cobre y

que viajó a Italia en 1506 para «aprender los secretos del arte de la perspectiva». Estaba convencido de que lo que él consideraba el nuevo arte «se basaba en la ciencia; en especial en la matemática, la más exacta, lógica y gráficamente constructiva de las ciencias». En 1525 publicó una obra sobre geometría y perspectiva titulada *Tratado sobre la medición con regla y compás*, de la que esperaba «podrían obtener provecho no sólo pintores, sino también joyeros, escultores, canteros, carpinteros y todos los que tienen que trabajar con medidas».

El libro de Durero explica con todo detalle la aplicación de la nueva ciencia de la perspectiva y la óptica. Contiene también ilustraciones de las «máquinas de dibujar», que podían emplearse para imponer sobre el sujeto la cuadrícula de la perspectiva. Una de las ilustraciones, tristemente famosa, muestra a un dibujante utilizando un punto de mira para trazar la silueta de su modelo en una lámina (figura 38). La estructura aparentemente cuadriculada de ésta se debe al panel de cristal que separa al dibujante de su modelo, y lo único que tiene que hacer es copiar cada cuadrícula del cristal en la cuadrícula correspondiente de la lámina. Su modelo es una mujer reclinada y desnuda, expuesta a la mirada voyeurista y controladora del artista. La ilustración de Durero comparte muchas similitudes con la portada del tratado de Vesalio, en la que se representa la disección de un cadáver femenino cuyo vientre es abierto para edificar el espíritu de los hombres que abarrotan la escena. Para Durero y Vesalio las mujeres no desempeñaban ningún papel



FIGURA 38. ¿Ciencia o voyeurismo? En esta ilustración de su *Tratado sobre la medición con regla y compás*, publicado en 1525, Durero muestra a un dibujante observando atentamente a una mujer desnuda a través de una «máquina de dibujar».

en esta revolución artística y científica, a no ser el de objetos para diseccionar o el de modelos mudas y sexualmente accesibles.

Una de las primeras influencias en la carrera de Durero fue la figura que ha personificado las relaciones entre arte y ciencia en el Renacimiento: Leonardo da Vinci. Luca Pacioli afirmó que Leonardo era «el mejor de los pintores, perspectivistas, arquitectos y músicos, alguien dotado de todas las perfecciones», que utilizó sus conocimientos científicos para vender su habilidad como escultor, topógrafo, ingeniero militar y dibujante de anatomía. La capacidad de Leonardo para combinar la maestría artística con el conocimiento científico práctico hizo que sus servicios fueran sumamente apreciados por diversos y poderosos mecenas.

En 1482 el duque de Milán Ludovico Sforza empleó a Leonardo como ingeniero militar a partir de un *curriculum vitae* que realzaba sus habilidades prácticas (y destructivas):

> Dispongo de planos para construir puentes ligeros, fuertes y fácilmente transportables [...]. Tengo métodos para destruir cualquier fortaleza [...]. Fabricaré cañones, morteros y artillería ligera [...]. Montaré catapultas, ballestas y otros instrumentos [...]. Creo que puedo dar completa satisfacción en el campo de la arquitectura, y la construcción de edificios públicos y privados [...] también puedo realizar esculturas en mármol, bronce y arcilla.

El duque no tuvo en cuenta la extravagante ciencia militar de Leonardo. Prefirió emplear su conocimiento de la anatomía y las proporciones para realizar un inmenso monumento ecuestre que, en palabras del propio Leonardo, «será para la gloria inmortal y el eterno honor [...] de la ilustre casa de Sforza». Los bocetos de las proporciones y el molde del caballo revelan que el artista empleó toda su experiencia en hidráulica, anatomía y diseño a la hora de proyectar una estatua para la glorificación cívica de sus mecenas (figura 39).

Como la mayoría de sus proyectos técnicamente ambiciosos, el caballo de Leonardo nunca llegó a construirse. El artista abandonó Milán y en 1504 empezó a negociar con el sultán Bayaceto II la construcción de un puente de trescientos cincuenta metros sobre el Bósforo. «Lo erigiré en forma de arco —escribió Leonardo al sultán—, de manera que un barco a toda vela pueda pasar por debajo

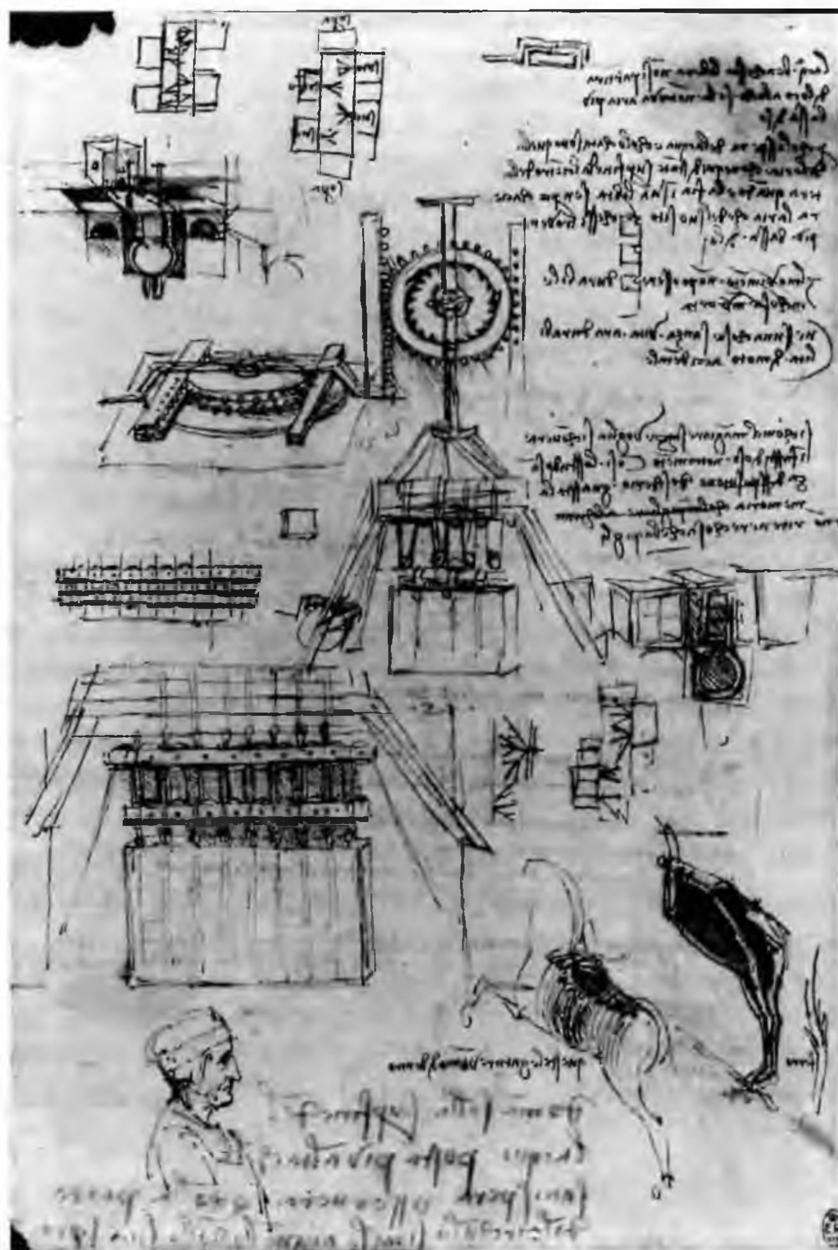


FIGURA 39. Estudios de Leonardo para el molde del caballo Sforza finalizado hacia 1498. El diseño y los preparativos para la construcción del molde pusieron a prueba las capacidades artísticas y científicas de su autor, pero la estatua nunca se terminó.

de él.» Exasperado por los proyectos poco realistas del artista, Bayaceto prescindió de él y abrió negociaciones, igualmente frustrantes, con Miguel Ángel. El gran error de cálculo de Leonardo consistió en no dar sus ideas a la imprenta en vida. A causa de ello, y a diferencia de Durero, no legó ninguna innovación concreta a la posteridad. Y quedó como un brillante y enigmático fracaso hasta que, en el siglo XIX, Walter Pater le rescató de la oscuridad.

Filosofía natural

En el siglo XV no había división entre ciencia, filosofía y magia. Las tres quedaban englobadas en el concepto «filosofía natural». Para el desarrollo de esta filosofía fue fundamental la recuperación de los autores clásicos, en especial las obras de Aristóteles y Platón. A principios de siglo, la especulación escolástica en filosofía y ciencia seguía basándose en Aristóteles, cuya obra se había mantenido viva gracias a las influyentes traducciones árabes y a los comentarios de Averroes (lámina 4) y Avicena, y porque ofrecía una perspectiva sistemática y «racional» de la relación humana con el mundo natural. Algunos textos aristotélicos —*Física, Metafísica,* y *Meteorológicos*— proporcionaban a los estudiosos las herramientas lógicas para comprender las fuerzas que crearon el mundo natural. La humanidad existía en este mundo como un «animal político» mortal, destinado a forjar comunidades sociales gracias a su capacidad de razonar, que la situaba por encima de cualquier otro ser. Desde principios del siglo XV, los humanistas empezaron a traducir las obras aristotélicas al latín y descubrieron nuevos textos, como la *Poética* y la pseudoaristotélica *Mecánica.* Los ingenieros de edificios y construcciones utilizaron la *Mecánica*, con su descripción del movimiento y de dispositivos mecánicos. En el mundo cívico de la gestión política y doméstica, el humanista florentino Leonardo Bruni tradujo la *Política*, la *Ética a Nicómaco* y la *Economía*, siendo esta última un estudio de las propiedades y la organización doméstica, que en su opinión eran obras de gran importancia para la organización cívica de la sociedad italiana de la época.

Así pues, los humanistas empezaron a publicar nuevas traducciones y comentarios de Aristóteles, y también libraron del olvido

a otros muchos autores y escuelas filosóficas clásicas, como el estoicismo, el escepticismo, el epicureismo y el platonismo. El logro más decisivo fue la recuperación y traducción de las obras de Platón, maestro de Aristóteles. El platonismo místico e idealista de Marsilio Ficino, Nicolás de Cusa y Giovanni Pico della Mirandola sostenía que, al contrario de la creencia aristotélica, el alma era inmortal y aspiraba a una unión cósmica y amorosa con la verdad última. Aprisionada en su cuerpo terrenal, el alma, como sostiene Ficino en su *Theologia platonica* (1474), «intenta parecerse a Dios». Para Ficino, Platón «consideró justo y piadoso que la mente humana, que todo lo recibe de Dios, a él se lo devuelva. Así, si nos dedicamos a la filosofía moral, nos exhorta a que purifiquemos nuestra alma para que quede libre de tinieblas y pueda contemplar la divina luz de Dios». Este enfoque platónico proporcionaba dos ventajas sobre el aristotelismo. En primer lugar, se adaptaba con mucha más facilidad a las creencias cristianas de la época en la inmortalidad del alma y el culto individual a Dios. Por otra parte, definía la especulación filosófica como la posesión más preciada del individuo. Con su versión del platonismo, Ficino enalteció al mismo tiempo su profesión de filósofo. Y al rechazar la política y primar la contemplación mística se adaptaba también a la filosofía política de su mecenas, el gobernante florentino Cosme de Medici, que en 1463 le puso al frente de la Academia platónica.

Filósofos posteriores se aprestaron a difundir y refinar el neoplatonismo ficiniano. En la introducción a sus novecientas tesis teológicas, las *Conclusiones* (1486), Giovanni Pico della Mirandola afirmaba que en el esquema platónico de las cosas el hombre es «capaz de forjarse a sí mismo», y que puede «tener lo que desea, ser lo que quiera». Para los escritores del siglo XIX, la introducción de Pico se convirtió en la declaración clásica del nacimiento del hombre renacentista y en 1882 fue titulada en inglés, *Oration on the dignity of man*. En realidad, el objetivo manifiesto de Pico en las *Conclusiones* era «conciliar Platón con Aristóteles», lo cual se propuso hacer consultando textos místicos judíos y árabes. En el caso de Pico es de lamentar que se haya dedicado mayor atención a su polémica celebración del «hombre» que a su intento de unificar la filosofía teológica islámica, judía y cristiana, que ha pasado prácticamente desapercibido.

Platón y Aristóteles continuaron ejerciendo una gran influencia en el arte, la literatura, la filosofía y la ciencia del siglo XVI. El neoplatonismo inspiró la obra artística y literaria de figuras tan diferentes entre sí como Botticelli, Miguel Ángel, Erasmo y Spenser, mientras que el aristotelismo siguió siendo un *corpus* tan amplio que científicos y filósofos se dedicaron paulatinamente a revisarlo a la luz de los nuevos conocimientos que deparaba un mundo en expansión. Sin embargo, a medida que el siglo llegaba a su fin, la supremacía intelectual de ambos filósofos se fue desvaneciendo de manera lenta e inexorable. El descubrimiento de América hizo que, en 1580, Montaigne certificase que la obra de Aristóteles y Platón «no podía aplicarse a esas nuevas tierras». A principios del siglo XVII, Galileo refutó las teorías aristotélicas del movimiento, la aceleración y la naturaleza del universo, lo que le llevó a manifestar que «dudaba mucho que Aristóteles hubiera probado sus teorías mediante algún experimento». Sir Francis Bacon, al lamentarse de que Aristóteles «no hubiera recurrido a la experiencia», se sumó al rechazo galileano del estagirita y empezó a defender la necesidad de la observación empírica y el análisis científico. En 1620, Bacon preconizó la «gran restauración» (*Instauratio Magna*) del conocimiento, en la que «la filosofía y las ciencias ya no seguirían flotando en el aire, sino que se basarían en el sólido fundamento de todo tipo de experiencias, bien examinadas y ponderadas». En 1626, Bacon completó su *Nueva Atlántida*, un mundo utópico de inspiración platónica, en el que sus ciudadanos más valiosos ya no eran filósofos, sino científicos experimentales.

Una reescritura del Renacimiento

En sus comentarios sobre la función del poeta, de los que queda constancia en sus *Cuadernos de notas*, Leonardo escribió:

> [...] Se le puede comparar a aquellos mercaderes de feria que almacenan diversos artículos realizados por distintos fabricantes. Esto es lo que hace el poeta cuando utiliza otras ciencias, como la del orador, el filósofo, el cosmógrafo y otros similares, cuyos saberes nada tienen que ver con el suyo. Así, el poeta se convierte en un intermediario, que reúne a diversas personas para cerrar un trato.

El bazar literario de Leonardo, en el que el poeta integra con facilidad las ideas de la ciencia, la filosofía, la diplomacia y el comercio, es una buena metáfora de la diversidad poética, literaria y dramatúrgica a la que se ha denominado «literatura renacentista». El término es tan equívoco y anacrónico como las expresiones «humanismo renacentista» y «ciencia renacentista». Petrarca, Boccaccio, Dante, Maquiavelo, Moro y Bacon eran políticos y diplomáticos cuyos escritos únicamente se consideraron «literatura renacentista» con posterioridad. Los distintos géneros de la expresión literaria —poesía, dramaturgia y prosa— responden a diversos cambios sociales y políticos, todos los cuales poseen manifestaciones regionales específicas. El auge del absolutismo político, los conflictos religiosos, el comercio y los intercambios con culturas recién descubiertas, la imprenta y las lenguas vernáculas transformaron la producción, el consumo y el contexto de la creatividad literaria. En la actualidad se tiende a dar por supuesto que la literatura, de Dante a Shakespeare, se refiere a verdades intemporales sobre la condición humana, y que su mundo renacentista no dista mucho de nuestro mundo moderno. Los apartados siguientes ponen de manifiesto que este enfoque soslaya las ajenas y poco familiares cualidades de la escritura de la época. La literatura estaba estrechamente relacionada con las batallas derivadas de la política, el comercio, la imprenta y la sexualidad específicas del período. Apreciar estas distancias es el primer paso para comprender mejor las motivaciones de los poetas y dramaturgos de aquel tiempo.

Aunque la *Divina Comedia* del florentino Dante Alighieri (terminada en 1321, poco antes de su muerte) suele considerarse un poema medieval, su influencia sobre la poesía y la prosa europeas de los siglos XV y XVI fue inmensa. En los tres libros de la *Divina Comedia*, su autor realiza un viaje personal a través de la conocida geografía medieval del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso acompañado de sus dos guías: su amada, Beatriz, y el poeta romano Virgilio. La *Divina Comedia*, además de ser una historia asombrosamente real de la búsqueda dantesca de la salvación espiritual, es un poema profundamente político impregnado de la lucha por el poder en la Florencia del siglo XIV. Las actividades políticas de Dante en la ciudad provocaron su expulsión en 1302, y en la *Divina Comedia* aparecen numerosos personajes contemporáneos de la

vida política florentina, mediante los cuales el poeta defiende una particular unificación de la Iglesia y la monarquía basándose en su propia perspectiva política.

La Beatriz de Dante, arquetipo de la amante femenina que sirve de inspiración y al mismo tiempo es pasiva, influyó en la escritura del *Cancionero* de Petrarca, una serie de trescientos sesenta y cinco poemas escrita entre 1327 y 1374. Petrarca se inspiró en la colección de poemas que componen *La vida nueva* (*c.* 1294), de Dante, refinando el soneto, un poema muy estilizado de catorce versos, distribuidos en cuatro secciones (dos cuartetos, o primeros ocho versos, y dos tercetos, o seis últimos versos) con una estructura rítmica muy precisa. El soneto petrarquiano idealizaba el sujeto femenino al tiempo que exploraba la complejidad emocional de la identidad del poeta; en un soneto, Petrarca se quejaba diciendo: «En este estado, Señora, me encuentro por vos». Este estilo poético influiría en la cultura y la poesía cortesana renacentistas a lo largo de los siglos XV y XVI. El cardenal Bembo (1470-1547), Sir Thomas Wyatt (1503-1542), Joachim du Bellay (1522-1560), y Pierre de Ronsard (1524-1585) tradujeron y refinaron el estilo poético de Petrarca para adaptarse a las peculiaridades sexuales y políticas de las lenguas vernáculas italiana, inglesa y francesa. Esta tradición culminó en la secuencia de un célebre soneto (el 130) de Shakespeare (*c.* 1600), que parodiaba la convención petrarquiana con su famoso verso, «Los ojos de mi dama brillan mucho menos que el sol». Era una tradición literaria romántica basada en las expectativas sociales y sexuales de los hombres, que tenía más que ver con las disecciones del cuerpo femenino de Vesalio y Durero que con una preocupación real por los deseos de la amada del poeta.

Muchos de estos autores estaban inmersos en los cambiantes mundos del lenguaje, la política, la ciencia y la diplomacia explorados a lo largo de este libro. Las transformaciones en las comunicaciones diplomáticas y la influencia de la visión humanista de la educación y la filología afectaron gradualmente el desarrollo de la prosa escrita en lengua vernácula, lo que puede apreciarse con toda claridad en el *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio (1358), un diplomático florentino, producto del mundo comercial urbano de la Italia de principios del siglo XIV. Su obra fue escrita en los albores de la «mortífera plaga», la peste que azotó Europa en 1348. Sus he-

roínas son siete «jóvenes señoras» solteras que huyen de la enfermedad que asolaba Florencia y se refugian en una villa rural, en la que ocupan su tiempo contando historias. Tras admitir que «las mujeres no saben organizarse entre ellas sin la colaboración de algún hombre», las damas persuaden a tres apuestos jóvenes a que las acompañen. Nos encontramos ante un escenario que recuerda más la trama de una película pornográfica que una pieza de ficción literaria innovadora.

El *Decamerón* fue el equivalente del siglo XIV a la erótica popular. Jugaba con que el lector anticipase la intriga sexual entre un grupo de jóvenes y de mujeres encerrados en una villa durante diez noches, contándose unos a otros cien historias que describían «diversas aventuras amorosas». Los consiguientes relatos de esposas infieles, clérigos y monjas libidinosos, mujeres travestidas, sodomía e impotencia indican que se trataba de excitar sexualmente a personas cultas y urbanas de ambos sexos, aunque siempre controladas por una voz masculina. Boccaccio concluye la obra refiriendo: «Una vecina mía me dijo que mi lengua era la mejor y la más dulce del mundo». El doble sentido es obvio. Sexo y escritura confluían, y el hombre de élite, ingenioso y culto, controlaba a ambos.

Boccaccio heredó la estructura de este libro de los ciclos de historias hebreos, árabes y persas que llegaron a Europa en la época de las cruzadas, entre las que se contaba el *Panchatantra* sánscrito (*c.* 500 d. C.), y este fluido intercambio literario y comercial con Oriente impregnó el mundo del *Decamerón*. Mercaderes judíos y musulmanes, sultanes y reyes de Egipto, Turquía y Túnez, se mezclan con italianos y se encuentran en las cortes y bazares de El Cairo, Alejandría, Susa, Acre y Armenia. Sus historias no tuvieron lugar en iglesias o escuelas, sino en un mundo cosmopolita y mercantil que, por encima de todo, valoraba la agudeza y la inventiva en la alcoba y en el mercado. A diferencia de la poesía clásica y cortesana de Dante y Petrarca, las historias mundanas de Boccaccio, los relatos «del hombre de la calle» encontraron rápidamente un nuevo público de lectores entre las capas medias de la sociedad europea.

El rapto del lenguaje: las mujeres responden

Mientras que la poesía de Petrarca alababa a las mujeres como epítomes idealizados y silentes de casta virtud, la prosa al estilo de Boccaccio solía describirlas como seres sexualmente voraces y de poco fiar en los asuntos domésticos. Sin embargo, algunas mujeres aprovecharon la mudable naturaleza de la educación humanista y el auge de la imprenta para cuestionar la tradición poética y literaria dominada por los hombres. Sus escritos nos muestran que muchos de los supuestos sobre las relaciones entre los sexos se ponían en entredicho mucho más de lo que el canon literario, predominantemente masculino, nos ha hecho creer.

A principios del siglo xv, Christine de Pizan había adaptado ya la tradición platónica del diálogo filosófico entre dos o más personas en el libro *La ciudad de las damas*, escrito de manera explícita para contrarrestar la misoginia de los escritores contemporáneos. A lo largo del siglo xvi, diversas mujeres escritoras hicieron suyas las convenciones platónicas y petrarquianas para cuestionar los supuestos masculinos sobre las mujeres y tratar de definir su propia autonomía personal y creativa. En sus *Rymes* (publicadas póstumamente en Lyon en 1545), Pernette du Guillet se sirvió de las ideas neoplatónicas y las convenciones petrarquianas para establecer una igualdad poética con su amante: «Así como yo soy tuya / (y lo quiero ser), tú eres totalmente mío», afirma en un poema, mientras que en otros muchos fragmentos de su obra ataca la inconstancia y desigualdad del sentimiento petrarquiano, asegurando a sus lectoras: «No os sorprendáis / si nuestros deseos cambian». El rechazo de la convención poética masculina fue llevado aún más lejos por Louise Labé, cuyas *Oeuvres* poéticas fueron también publicadas en Lyon en 1555. Labé contrajo matrimonio con un tratante de cuerdas, y su humilde origen, más el deseo de crear una voz poética que uniera los atributos masculinos y femeninos, hizo que muchos humanistas y dirigentes religiosos como Calvino la castigaran como si se tratase de una prostituta. Labé utilizó el soneto petrarquiano para criticar con dureza la tendencia de este autor a considerar objetos los cuerpos de las mujeres, cambiando las tornas y preguntando: «¿Qué altura hace que un hombre sea digno de admiración?». En vez de dar por sentada su ciega sumisión a un

amante ficticio, Labé compite con él, afirmando, en otra inversión de la convención petrarquiana: «Usaré tan bien el poder de mis ojos [...] que al instante quedará totalmente conquistado».

Esta autora combinaba la franqueza sexual con la insistencia en el derecho de las mujeres a la educación y a la libertad creativa. En la década de 1560, Isabella Whitney se situó como escritora profesional en la Inglaterra isabelina con la publicación de *The Copy of a Letter* (1567) y *A Sweet Nosegay* (1573), obras que, además de evocar con brillantez el cambiante paisaje urbano de Londres, afirmaban también cierta independencia respecto de las limitaciones de la vida doméstica, aduciendo que «hasta que ningún hogar me acoja, / me seguiré ocupando de mis libros y mis cosas». Otra poeta que también se liberó de las limitaciones domésticas exploradas por Whitney fue la cortesana veneciana Verónica Franco. En sus *Rime*, obra poética publicada en 1575, desmitifica el idealismo del amor petrarquiano desde la perspectiva de una cortesana y afirma: «Cuando nosotras, las mujeres, estemos también armadas y sepamos luchar / podremos hacer frente a cualquier hombre».

Escritoras como Margarita de Navarra respondieron a las formas en que la prosa de ficción, como el *Decamerón* de Boccacio, daba por supuesta la osadía sexual de las mujeres y su infidelidad doméstica. Margarita era hermana del rey Francisco I, participaba activamente en la política de la corte y desempeñó con entusiasmo el papel de mecenas de poetas y protestantes como Juan Calvino. Tuvo problemas con los teólogos católicos ortodoxos, que en la década de 1540 censuraron sus escritos religiosos. Su ciclo de setenta y dos historias cortas, el *Heptamerón* (1558), seguía estrechamente la pauta del *Decamerón*. Margarita utilizó sus relatos y criaturas de ficción para criticar los supuestos masculinos sobre la infidelidad de las mujeres. Uno de sus personajes femeninos sostiene que un hombre «que acaba de pedirme que narre la siguiente historia ha conseguido, contando un episodio real sobre *una* desdichada mujer, difamar a *todas* las mujeres». Por cada relato de un hombre que ponía de relieve la infidelidad y duplicidad sexual de una mujer, Margarita respondía con una historia ensalzando la habilidad y constancia de la mujer ante las violaciones, raptos y abandonos perpetrados por los hombres. Así, negociando su relación con las crecientes persecuciones religiosas y los levantamientos políticos de la Europa de media-

dos del siglo XVI, escritoras como Margarita de Navarra e Isabella Whitney adaptaron las tradiciones literarias masculinas para presentar una perspectiva muy distinta de la naturaleza de las mujeres.

Cuentos impresos

Autoras como Labé y Whitney supieron aprovechar el relativamente nuevo medio de la imprenta para dar a conocer sus voces literarias. La imprenta transformó la expresión literaria, fomentando la demanda entre un público cada vez más ilustrado y predominantemente urbano. En Francia e Inglaterra las autoridades políticas prohibieron las representaciones públicas de obras religiosas de carácter moralizador y de misterio, que siempre acababan por situarse a favor o en contra del auge del protestantismo, o que todavía se consideraban peligrosas manifestaciones públicas del sentir de la muchedumbre. En términos generales, la gente buscaba nuevas formas literarias que le permitiesen comprender los cambios del mundo en que vivía. En 1554 el fraile dominico Matteo Bandello publicó sus *Novelle*, pequeños relatos de la vida urbana contemporánea que, según su autor, «no están directamente relacionadas con la historia, sino que son una miscelánea de diversos acontecimientos». Giambattista Giraldi, conocido popularmente como Cinthio, imprimió en 1565 otra serie de influyentes novelas. El prólogo a su *Hecatommithi* se inspira en el traumático saqueo de Roma en 1527. Los violentos acontecimientos son descritos en términos que recuerdan a las tragedias de Séneca, y las historias de Cinthio y Bandello inspiraron algunas de las mayores y más sangrientas obras representadas en los escenarios de la época isabelina y jacobina, como *La tragedia española*, de Thomas Kyd (*c.* 1587), el *Otelo* de Shakespeare (1603), y *The White Devil* de John Webster (*c.* 1613). Al igual que la prosa, el desarrollo del teatro, sobre todo en Inglaterra, se basaba cada vez más en las inversiones y los beneficios y no tanto en la piedad religiosa, situación que permitió representaciones más complejas y naturalistas de la sociedad y de los individuos.

La flexibilidad del proceso de impresión ofreció también a escritores como François Rabelais la posibilidad de responder a las críticas a sus libros y de insertar acontecimientos contemporáneos

en ediciones posteriores de sus textos. Rabelais publicó *Pantagruel* (1532) y *Gargantúa* (1534), obras en las que se narraban las aventuras cómicas de dos gigantes, Gargantúa y su hijo Pantagruel, valiéndose de los avatares de ambos personajes para satirizarlo y parodiarlo todo, desde la Iglesia hasta las nuevas enseñanzas humanistas.

Empleando un estilo fantástico que mezclaba las lenguas cultas con el francés vernáculo, la descripción rabelaisiana de Pantagruel refleja su abundante mezcla de estilos. Nacido de una madre «que murió en el parto» porque «el niño era tan extraordinariamente grande y tan pesado que no pudo ir a luz sin sofocarla», Pantagruel devora ovejas y osos enteros, provoca que un estudiante se cague en las calzas y estudia los nuevos conocimientos en una desconcertante serie de libros acabados de imprimir, entre los que se contaban *El arte honesto de peerse en sociedad* y *El deshollinador de astrología*. Pantagruel resuelve también un pleito entre los señores Besaculos y Chupadedos, y finalmente, parodiando los descubrimientos marítimos y las innovaciones científicas, zarpa hacia «el puerto de Utopía».

Los cuatro libros de las aventuras de Gargantúa y Pantagruel publicados en vida de Rabelais tuvieron un éxito enorme, y se cree que, hacia 1600, circulaban unos cien mil ejemplares. En su prólogo al *Pantagruel* Rabelais se jactaba del «enorme provecho y utilidad que produce la citada *Crónica* gargantuesca, más vendida en dos meses por los señores impresores que lo es la Santa Biblia en nueve años». En 1533 los eruditos de la Sorbona parisina, que habían sido objeto de la implacable sátira del autor, se vengaron de él condenando todos sus libros por obscenos y blasfemos, lo que le proporcionó un aura romántica de hombre de letras perseguido pero popular. Sus publicaciones fueron prohibidas el resto de su vida. La historia de su obra nos muestra que el éxito de las carreras literarias del Renacimiento dependía tanto de la forma en que las obras se popularizaban y distribuían como de lo que escribía el autor.

Fracasos épicos

La carrera de Rabelais se desarrolló entre un trasfondo de creciente rivalidad política entre los imperios de Francisco I, Carlos V, Enrique VIII, Juan III y Solimán el Magnífico. Estas pugnas por

el poder imperial configuraron el estilo de otro género literario que cambió decisivamente en el Renacimiento: la épica imperial. Ludovico Ariosto, Luís de Camões y Edmund Spenser escribieron poemas épicos redactados en lengua vernácula en los que celebraban a sus mecenas imperiales.

Ludovico Ariosto fue embajador de una de las principales dinastías italianas del siglo XV, los Este de Ferrara. En la apertura de su poema épico *Orlando furioso* (1516) Ariosto anuncia: «Damas, armas, amor y empresas canto / caballeros, esfuerzo y cortesía / de aquel tiempo que a Francia dañó tanto / pasar moros el mar de Bercería». Se trata de un poema caballeresco cuya acción se sitúa en el conflicto que tuvo lugar en el siglo VIII entre los caballeros cristianos del emperador Carlomagno y los sarracenos. Ariosto no pudo ofrecer un escenario más contemporáneo precisamente porque a principios del siglo XVI el poder de la dinastía de los Este estaba en total declive. El verdadero poder imperial estaba en manos del emperador Habsburgo Carlos V y del sultán Solimán el Magnífico. Leyendo y escuchando el poema de Ariosto, los nobles de la casa de Este podían imaginarse que derrotaban a los turcos, equivalentes contemporáneos de los sarracenos, aunque ello no fuera más que una fantasía puramente estética. A principios del XVI, el verdadero poder imperial estaba fuera de Italia.

El poema épico de Luís de Camões, *Los Lusíadas* (1527), se refería a un pasado más inmediato, el de la gloria del Imperio Portugués, ya en decadencia. Camões era un soldado y funcionario imperial que compuso su poema mientras trabajaba en África, India y Macao a mediados del siglo XVI. En *Los Lusíadas* se daba un tratamiento mitológico al auge del Imperio Portugués del siglo XV, y su tema central era el viaje de Vasco da Gama a la India en 1497. El poema afirmaba que las iniciativas científicas y las gestas imperiales portuguesas eclipsaban los logros griegos y romanos. Camões cantó «al famoso portugués / ante quien Marte y Neptuno se inclinaban». En realidad, en la década de 1570 el Imperio Lusitano se encontraba ya en su ocaso, y en 1580 el rey español Felipe II se lo anexionó, en pleno proceso de expansión del Imperio de los Habsburgo. Al igual que el poema de Ariosto, el de Camões cantaba glorias pasadas.

Edmund Spenser era un funcionario político, al igual que Ariosto y Camões, pero su creación épica celebraba un imperio

que aún no existía. Spenser escribió *La reina de las hadas* (1590-1596) mientras se dedicaba con entusiasmo a la colonización de Irlanda en nombre de su soberana inglesa, la reina Isabel I, la «Diosa de celestial esplendor, / espejo de gracia y majestad divina, / gran señora de la más grande isla». En un inglés deliberadamente arcaico, Spenser convierte a Isabel en una gloriosa «reina de las hadas» y recupera a san Jorge de sus orígenes orientales como patrón de Inglaterra. Pero éste era otro mito glorioso. En la época en la que el autor terminó su poema, Isabel se encontraba aislada políticamente y su único legado colonial fue haber creado el escenario de posteriores siglos de violencia sectaria en Irlanda.

De vuelta al bazar

Parece oportuno terminar este libro volviendo a lo que fue el verdadero origen del Renacimiento europeo: el mercado o bazar del Mediterráneo oriental. Éste es el escenario de una de las primeras obras de William Shakespeare, *La comedia de los errores*, estrenada en un escenario comercial en el Londres de 1594 ante un público urbano que pagó por pasar un rato de ocio. La acción transcurre en un día en el mercado de Éfeso, y gira en torno a una identidad errónea y a una bolsa de dinero perdida. Egeonte, un viejo mercader de Siracusa, desembarca en Éfeso en busca de sus dos hijos gemelos, perdidos hacía mucho tiempo. Sin embargo, Éfeso está enemistada con Siracusa, y el anciano es condenado a morir en veinticuatro horas a menos que pague un rescate de mil marcos. Sin él saberlo, uno de sus hijos, Antífolo (también mercader de Siracusa) llega al mismo tiempo a Éfeso acompañado de su sirviente Dromio, quien, al igual que su señor, también tiene un gemelo idéntico, y los hermanos de ambos viven en la ciudad. En la confusión posterior, Adriana, esposa de Antífolo de Éfeso, y relegada a una vida muy recluida, por poco acaba en el lecho con el hermano gemelo de su esposo, e incluso en un momento prohíbe a su verdadero marido que entre en casa, considerándole un intruso. Los cómicos intentos de resolver la confusión se ven ensombrecidos por la angustia de Egeonte a medida que «se acaba el tiempo» y el reloj avanza hacia la hora de su ejecución. Finalmen-

te, se evita la tragedia, se forman nuevas alianzas y la armonía parece triunfar.

En la obra de Shakespeare, como en todo el período en general, el bazar o mercado oriental es aquel lugar en el que se puede obtener riqueza y crédito; es también un lugar apasionante y peligroso que puede transformar a la gente. El Antífolo de Siracusa teme perder su dinero y su individualidad en la confusión financiera, cultural y lingüística del mercado. «Temo que mi dinero no esté seguro», dice, antes de preocuparse porque quizá él mismo también pudiera «perderse» en el bazar renacentista de Éfeso. A su vez, el Antífolo de Éfeso aprende que, de no tener cuidado, en el mercado no sólo puede perder el crédito y el nombre, sino también la esposa.

Aunque *La comedia de los errores* es uno de los primeros textos de Shakespeare, y también uno de los menos conocidos, prepara el terreno de sus obras posteriores, como *El mercader de Venecia*, *Otelo*, *Antonio y Cleopatra* y *La tempestad*, con sus escenarios orientales y su fascinación acerca de cómo el dinero y el poder transforman las vidas de las gentes. En el bazar teatral de Shakespeare, donde la especulación comercial tiene gran importancia, el tiempo es oro y las mujeres se alejan a menudo de su confinamiento doméstico, la influencia de la aritmética comercial de Pacioli, la mujer recluida de Durero, y el desarrollo del tiempo secularizado y cronometrado por el reloj se convierten en una obviedad. A finales del siglo XVI, Shakespeare había heredado una idea sofisticada, científica y literaria del tiempo y el lugar, que permitía que su público comprendiera que en *La comedia de los errores* la Éfeso clásica era, en realidad, el Londres de su época.

Este grado de conciencia global y movilidad cultural es resultado directo de las perdurables transacciones europeas con Oriente que han sido elemento fundamental de la tesis de este libro. No obstante, la obra de Shakespeare supone asimismo otra transacción comercial: la que se produce entre el dramaturgo profesional y el público que paga por ver su obra. El placer y la angustia que éste experimenta al ver la confusión en el mercado que el texto refleja proviene de una genuina percepción de los cambios en la vida personal y pública que tuvieron lugar en toda Europa desde principios del siglo XV. Las gentes se sintieron confundidas por la volatilidad del dinero y desasosegadas por las riquezas y el exotismo de

lugares remotos, junto al impacto que todo ello ejerció en la vida personal y pública. Pero, como este libro ha intentado demostrar, tal situación se había producido durante siglos, hasta el punto que los intercambios en los mercados y bazares orientales fueron responsables en gran medida del surgimiento de un mundo móvil y global que va más allá de los límites intelectuales y geográficos del mito del Renacimiento europeo.

Cronología

1333 Petrarca descubre la *Defensa del poeta Arquías*, de Cicerón.
1348 La peste azota toda Europa; Boccaccio empieza el *Decamerón* (terminado en 1358).
1353 Primeras incursiones otomanas en Europa.
1378 Comienzo del cisma papal.
1397 Creación en Florencia de la Banca Medici.
1400 Bruni, *Laudatio Florentinae Urbis.*
1402 Mapa del mundo de Kagnido
1405 De Pizan, *La ciudad de las damas.*
1414 Concilio de Constanza.
1417 Fin del cisma papal; Martín V es elegido papa.
1419 Brunelleschi empieza sus trabajos en la Catedral de Florencia.
1420 Los portugueses colonizan la isla de Madeira; Martín V regresa a Roma.
1433 Fra Angelico, *Tabernáculo de los lineros.*
1434 Van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*; Cosme de Medici asume el poder en Florencia.
1435 Alberti, *Sobre la pintura*; Bruni traduce la *Política* de Aristóteles.
1438 Concilio de Ferrara-Florencia.
1440 Federico II es elegido emperador del Sacro Imperio Romano; Valla demuestra que *La donación de Constantino* es una falsificación.
1444 Se inicia la construcción del Palacio Ducal, en Urbino; Alberti escribe *Sobre la familia.*
c. 1450 Gutenberg inventa los tipos movibles.
1452 El sultán Mehmet II asciende al poder (gobierna hasta 1481); Alberti escribe *Sobre el arte de la construcción.*

1453 Caída de Constantinopla; fin de la guerra de los Cien Años; Alberti inicia la construcción del Templo Malatestiano; Donatello acaba la estatua ecuestre del *Gattamelata.*

1459 *La adoración de los Magos*, de Gozzoli; empieza la construcción del Palacio de Topkapi.

1461 El rey Eduardo IV asciende al poder en Inglaterra; inicio de las guerras de las Dos Rosas.

1467 Kritovoulos de Imbros, «Historia de Mehmet el Conquistador».

1474 Ficino, *Theologia platonica.*

1478 Conspiración de los Pazzi en Florencia; en España se crea el tribunal de la Santa Inquisición.

1481 Muere Mehmet II; Bayaceto II sube al poder.

1486 Pico della Mirandola, *Conclusiones.*

1488 Bartolomeu Dias bordea el cabo de Buena Esperanza.

1492 Primer viaje de Cristóbal Colón; conquista de Granada y expulsión de los moros; primer globo terráqueo de Behaim; los hermanos Bellini inician su obra *La predicación de san Marcos en Alejandría* (terminada en 1504-1507).

1494 Tratado de Tordesillas; se inician las guerras italianas; Luca Pacioli, *Tratado sobre aritmética, geometría y proporción.*

1498 Vasco da Gama llega a la India.

1500 Cabral desembarca en Brasil.

1501 Miguel Ángel comienza el *David* (terminado en 1504).

1505 *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci; Durero en Italia.

1506 Bramante empieza a trabajar en la Basílica de San Pedro, en Roma.

1509 Enrique VIII accede al trono de Inglaterra (gobierna hasta 1553).

1511 *Elogio de la locura*, Erasmo.

1512 Miguel Ángel termina los frescos de la Capilla Sixtina; *De Copia Verborum*, de Erasmo; el sultán Selim I asciende al poder (gobierna hasta 1520); comienza el Quinto Concilio Lateranense (acaba en 1517).

1513 Cortés desembarca en México; los portugueses toman Ormuz; mapamundi de Piri Reis; *El príncipe*, de Maquiavelo.

1514 Los portugueses llegan a China.

1515 El rey Francisco I de Francia asciende al poder (gobierna hasta 1547).

1516 Carlos V se convierte en rey de España [Carlos I] y en 1519 es elegido emperador del Sacro Imperio Romano; primera edición del *Nuevo Testamento* griego y de la *Educación del prín-*

cipe cristiano, de Erasmo; *Utopía*, de Tomás Moro; *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto.

1517 Las 95 tesis de Lutero.

1520 Llega al poder el sultán Solimán el Magnífico (gobierna hasta 1566).

1521 Dieta de Worms; la expedición de Magallanes llega al Pacífico (regresa en 1522).

1524 Revuelta de los campesinos en Alemania; el taller de Rafael termina *La donación de Constantino*.

1525 Batalla de Pavía; *Tratado sobre la medición con regla y compás*, de Durero.

1526 Victoria otomana sobre los húngaros en la batalla de Mohacs.

1527 Saqueo de Roma.

1529 Tratado de Zaragoza; mapamundi de Diogo Ribeiro; Solimán el Magnífico pone fin al sitio de Viena; los príncipes alemanes «protestan» contra la condena de Lutero.

1532 *Pantagruel*, de Rabelais.

1533 Enrique VIII rompe con Roma; *Los embajadores*, de Holbein; *De triangulis*, de Regiomontano.

1536 Alianza franco-otomana contra los Habsburgo.

1543 *Sobre las revoluciones de los orbes celestes*, de Copérnico; *Sobre la estructura del cuerpo humano*, de Vesalio; los portugueses llegan a Japón.

1545 Comienza el Concilio de Trento (termina en 1563).

1547 Batalla de Mühlberg.

1548 Tiziano, *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg*.

1550 Vasari, *Vidas de los artistas*.

1554 Bandello, *Novelle*.

1555 Paz de Augsburgo entre católicos y luteranos; bula antijudía del papa Pablo IV; *Oeuvres*, de Labé.

1556 Abdicación de Carlos V; Felipe II se convierte en rey de España; Tartaglia, *Tratado general sobre los números y las medidas*; Agrícola, *De re metallica*.

1558 Isabel I de Inglaterra sube al trono; Margarita de Navarra, *Heptamerón*.

1565 Cinthio, *Hecatommithi*.

1566 El sultán Selim II asciende al poder (gobierna hasta 1577).

1567 Whitney, *The Copy of a Letter*.

1569 Mapamundi de Mercator.

1570 Excomunión de Isabel I de Inglaterra; Ortelius, *Theatrum orbis terrarum*.

1571 Derrota de la escuadra otomana en la batalla de Lepanto.
1572 Masacre del día de San Bartolomé; inicio de las revueltas protestantes en los Países Bajos; Camões, *Los Lusíadas*.
1573 Whitney, *A Sweet Nosegary*; Vasari, *La masacre de Coligny*.
1574 Murat III asciende al poder (gobierna hasta 1595).
1575 Franco, *Rime*.
1580 Montaigne, *Ensayos*.
1582 Implantación del calendario gregoriano.
1590 Spenser, *La reina de las hadas*, libros I-III; Sidney, *Arcadia*; Marlowe, *El judío de Malta*.
1594 Shakespeare, *La comedia de los errores*.
1600 Los ingleses fundan la Compañía de las Indias Orientales.
1601 Shakespeare, *Hamlet*.
1603 Shakespeare, *Otelo*; muere Isabel I de Inglaterra; Jaime I asciende al poder.
1605 Bacon, *El avance del saber*.

Bibliografía complementaria

Introducción

Burckhardt, Jacob, *The Civilisation of the Renaissance in Italy*, Londres, 1990 (trad. cast.: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 1992).

Ferguson, W. K., *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*, Nueva York, 1970.

Greenblat, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, 1980.

Hervey, Mary S., *Hobein's Ambassadors, The Picture and the Men: An Historical Study*, Londres, 1900.

Mignolo, Walter, *The Darker Side of the Renaissance*, Ann Arbor, Mich., 1195.

Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford, 1939 (trad. cast.: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2002).

1. Un Renacimiento global

Basan, Ezio y William Fagg, *Africa and the Renaissance*, Nueva York, 1988.

Brotton, Jerry y Lisa Jardine, *Global Interests: Renaissance Art between East and West*, Londres, 2000.

Burnett, Charles y Anna Contadini (comps.), *Islam and the Italian Renaissance*, Londres, 1999.

Howard, Deborah, *Venice and the East*, New Haven, Conn., 2000.

Inalcik, Halil, *The Ottoman Empire: The Classical Age, 1300-1600*, Nueva York, 1973.

Necipoglu, Gülru, «Süleyman the Magnificent and the representation of power in the context of Ottoman-Hapsburg-Papal rivalry», *Art Bulletin*, nº 71, 1989, págs. 401-427.

Raby, Julian, *Venice, Dürer and the Oriental Mode*, Londres, 1982.

2. El programa humanista

Eisenstein, Elizabeth, *The Printing Press as an Agent of Change*, 2 vols., Cambridge, 1979.

Fevre, Lucian, *The Coming of the Book*, trad. de David Gerard, Londres, 1976.

Grafton, Anthony y Lisa Jardine, *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth-and-Sixteenth-Century Europe*, Londres, 1986.

Ivins, William, *Prints and Visual Communications*, Cambridge, Mass., 1953.

Johns, Adrian, *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*, Chicago, 1998.

Kraye, Jill (comp.), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge, 1996.

3. Iglesia y Estado

Bossy, John, *Christianity in the West, 1400-1700,* Oxford, 1985.

Brady, Thomas y otros (comps.), *Handbook of European History, 1400-1600*, vol. I, Leiden, 1994.

Cameron, Euan, *The European Reformation*, Oxford, 1991.

Luebke, David M. (comp.), *The Counter-Reformation*, Oxford, 1999.

Ozment, Steven, *The Age of Reform, 1250-1550*, New Haven, Conn., 1980.

Rice, Eugene, *The Foundations of Early Modern Europe*, ed. revisada, Nueva York, 1993.

4. La aparición de la perspectiva

Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford, 1972 (trad. cast.: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000).

Brotton, Jerry y Lisa Jardine, *Global Interests: Renaissance Art between East and West*, Londres, 2000.
Cole, Alison, *Art of the Italian Renaissance Courts*, Londres, 1995.
Dunkerton, Jill y otros, *From Giotto to Dürer*, Londres, 1991.
Harbison, Craig, *The Art of Northern Renaissance*, Londres, 1995.
Welch, Evelyn, *Art in Renaissance Italy 1350-1500*, Oxford, 1997.

5. Nuevos mundos felices

Brotton, Jerry, *Trading Territories: Mapping the Early Modern World*, Londres, 1997.
Campbell, Mary Baines, *Wonder and Science*, Nueva York, 1999.
Grafton, Tony, *New Worlds, Ancient Texts*, Nueva York, 1995.
Levenson, Jay (comp.), *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, Washington, 1992.
Parry, J. H., *The Age of Reconnaissance*, London, 1963.
Rubiés, Joan Pau, *Travel and Ethnology in the Renaissance*, Londres, 2000.

6. Experimentos, sueños y representaciones

Boas, Marie, *The Scientific Renaissance 1450-1630*, Londres, 1962.
Cohen, Walter, *Drama of a Nation*, Nueva York, 1985.
Copenhaver, Brian y Charles B. Schmitt, *Renaissance Philosophy*, Oxford, 1992.
Ferguson, Margaret y otros (comps.), *Rewriting the Renaissance*, Chicago, 1986.
Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, 1980.
Jones, Ann Rosalind, *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Bloomington, 1990.
Quint, David, *Epic and Empire*, Princeton, 1993.
Siraisi, Nancy, *Medieval and Early Renaissance Medicine*, Chicago, 1990.